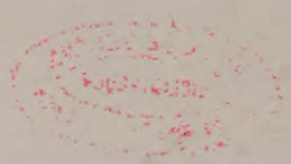
THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

ENOLD

B-A.-101 O IV



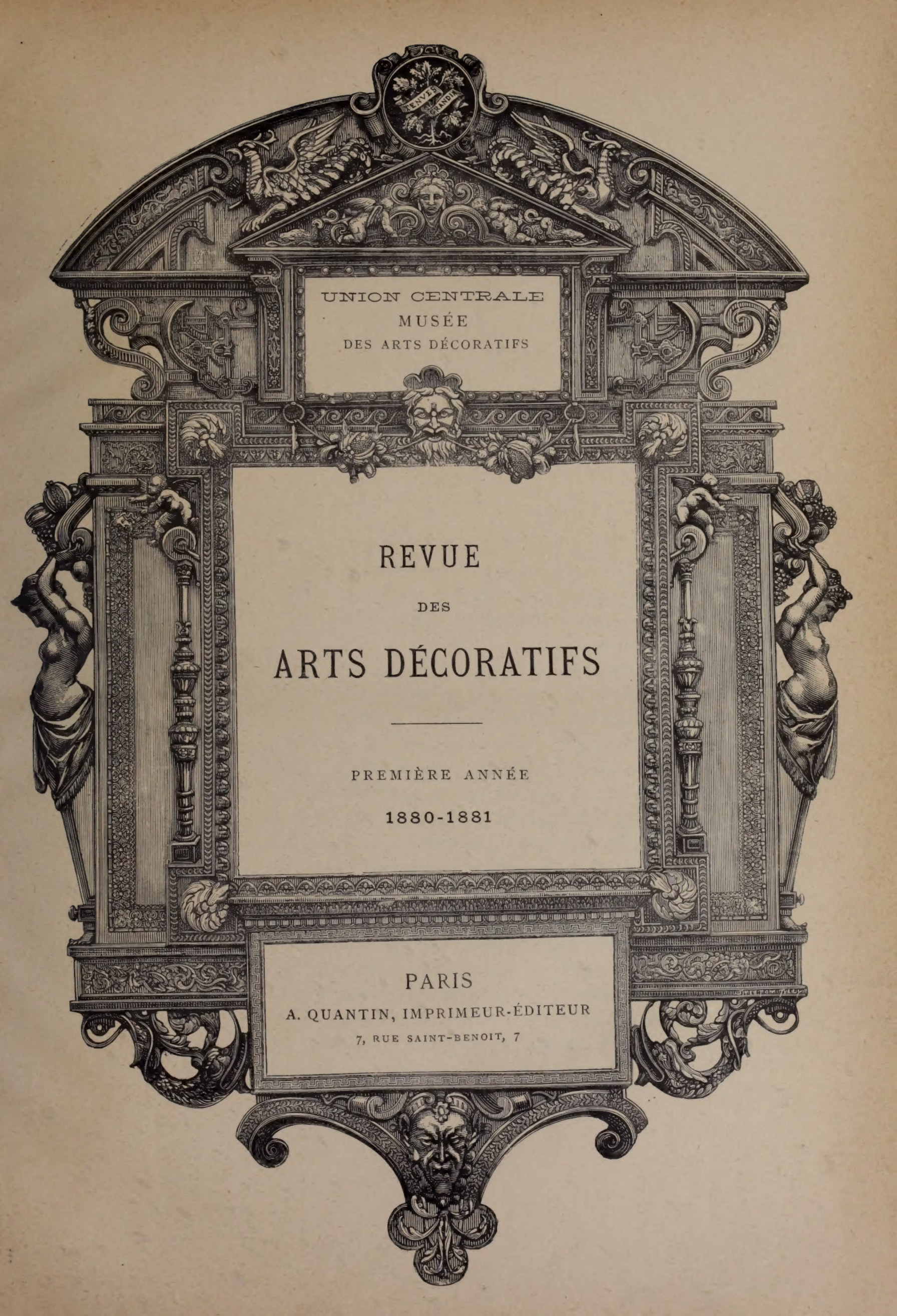
REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME I

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Ecole des Beaux-Arts



UNION CENTRALE
MUSÉE
DES ARTS DÉCORATIFS

REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS

PREMIÈRE ANNÉE

1880-1881

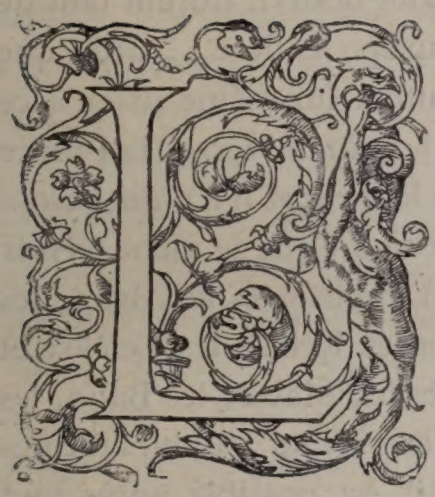
PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT, 7

THE GETTY CENTER
LIBRARY

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS



LA *Revue des arts décoratifs* est fondée pour propager les idées et les principes que se sont donné pour but de faire accepter dans notre pays la Société de l'*Union centrale des arts appliqués à l'industrie* et celle du *Musée des arts décoratifs*. Ces principes et ces idées qui n'ont en réalité qu'une formule, claire comme le jour et vieille comme le monde, celle de l'unité de l'art, ils courent par l'Europe depuis trente ans, depuis l'Exposition universelle de Londres, en 1851, où la France fut peut-être la première à en exprimer l'éclatante et nécessaire évidence. Les nations, nos voisines, d'esprit plus pratique que nous, les ont dès longtemps mis en œuvre ; de là, transformation de leurs systèmes pédagogiques ; de là, congrès en Belgique; de là, création d'écoles innombrables ; de là, musées spéciaux, associations et institutions de toute sorte en Angleterre, en Autriche, en Russie, en Italie et dans toute l'Allemagne; de là, fondation de recueils et de publications dans toutes les langues et dans tous les formats, destinés à fournir des documents et les modèles les plus choisis à l'étude de ces millions d'artistes et d'artisans que l'on a reconnus enfin, à la suite des Expositions universelles, être les instruments les plus utiles à la richesse et à la prospérité des nations.

Il semble, hélas! que la France soit aujourd'hui la plus récalcitrante à ce grand mouvement qu'elle-même naguère a provoqué, et dont les débordements, refluant de l'étranger, peuvent, si elle n'y prend garde, l'atteindre gravement dans ses plus hauts intérêts, dans ses dernières forces vives, c'est-à-dire dans son activité, dans son savoir, dans son goût délicat et ingénieux. Parce qu'elle possède dans ses admirables séries de sculptures antiques, dans son musée de la Renaissance et sa collection Sauvageot et ses portefeuilles de dessins au Louvre, dans son musée de Cluny, dans son Conservatoire des arts et métiers, dans ses salles de moulages à l'École des beaux-arts, dans son Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, dans sa collection céramique de Sèvres, des éléments épars, applicables à l'enseignement; parce que, dès le XVIIIe siècle, grâce à l'initiative de Bachelier et de Descamps, des écoles gratuites avaient été fondées dans tout le royaume à l'usage de ses jeunes apprentis; parce que, dans les siècles passés, les Ét. Delaune, les du Cerceau, les Woeiriot, les Légaré, les Lepautre, les Marot, les Bérain, les Toro, les Oppenord, les Meissonnier, les Cauvet, les Delafosse, ont publié des séries de modèles qui ont nourri, durant tant de générations, l'imagination des artisans de l'Europe entière; parce que notre pays, avec les engins que je dis là, s'est suffi à lui-même jusqu'à ce jour et a exercé son influence prépondérante sur le goût universel, la France s'imagine trop volontiers qu'elle peut continuer de la sorte et n'a point besoin de renouveler ni de grossir son outillement. Elle se dit que le riche terroir qui a produit les Bernard Palissy, les Léonard Limousin et les Briot, les Larmino et les Nicolas de Lafage, les Le Nôtre et les Keller, les Lefèvre et les Jans, les Audran et les Cozette, les Boule et les Massé, les Balin, les Montarsy et les Germain, les Caffieri et les Goutière, ayant toujours mêmes ressources, ne saurait s'épuiser jamais. En quoi il est possible après tout qu'elle se trompe, et qu'un jour elle se réveille dépourvue non d'ouvriers adroits, mais de professeurs savants et d'une direction sûre.

C'est la direction de l'enseignement et la crainte de ses défaillances qui préoccupèrent, voilà vingt ans, un groupe d'esprits sérieux et patriotes, et qui inspirèrent la création de l'*Union centrale des arts appliqués à l'industrie*. On a vu à l'œuvre, depuis 1862, cette société d'hommes de bonne volonté, composée de toutes les sommités de l'industrie parisienne, de tous ceux qui, par conséquent, sont les plus intéressés à maintenir, dans leur expression la plus haute et la plus pure, les traditions nationales de nos arts d'ornement et de décoration. Pour bien fixer les principes qui les avaient rassemblés et qui étaient la raison d'être de leur entreprise, ils provoquèrent à

Paris un congrès où furent débattues les questions si complexes de l'enseignement du dessin; mais déjà étaient organisées par eux ces expositions périodiques, où le public a été appelé à étudier, à côté des chefs-d'œuvre de l'industrie contemporaine, les séries rétrospectives des arts similaires, c'est-à-dire à comparer l'état présent des conceptions de nos artisans avec ce que les siècles passés produisaient de plus excellent dans les mêmes genres, en céramique, en orfèvrerie, en ébénisterie, en tapisseries, en tissus et leur application au costume et au mobilier de nos ancêtres. Ces expositions se déroulaient dans le même palais que venaient de quitter les ouvrages de peinture et de sculpture des artistes vivants, pour bien marquer aux visiteurs la parenté étroite et ininterrompue des arts décoratifs avec les spéculations de l'art abstrait; et il est certain que les expositions de l'*Union centrale* ont exercé sur l'éducation du goût public et sur l'initiation des masses à l'histoire intime de l'art familier des grands siècles passés l'influence la plus vive et la plus pénétrante; car il est à noter que de telles exhibitions, formées des objets précieux empruntés temporairement aux cabinets des amateurs obligeants, impressionnent plus ardemment la foule, et sont étudiées plus attentivement par elle que les merveilles livrées tous les jours à son examen dans les musées et les collections publiques.

Cependant l'exemple des nations étrangères nous avait appris que les musées d'art pur, conçus de vieille date au seul point de vue des jouissances esthétiques, ne suffisaient plus à l'instruction spéciale et essentiellement variée de la masse d'apprentis auxquels il s'agissait de fournir des documents, sinon trop dogmatiques, du moins abondants et sagement combinés et classés. Le Kensington Museum et toutes ces collections de but déterminé que nous avons indiquées plus haut comme fondées et florissantes d'un bout à l'autre de l'Europe faisaient quelque honte à la France, qui ne leur pouvait opposer que son musée, plutôt archéologique, de Cluny, et en province, la collection de Lyon particulièrement consacrée aux tissus et celle de Limoges exclusivement destinée à la céramique. La création d'un *Musée des Arts décoratifs* fut décidée, il y a quelques années, en une heure de généreux élan, et, pour bien dire, sans l'exigence de l'opinion publique, par une société de bons citoyens, dévoués aux plus chers intérêts de leur pays. Dans le cadre de cette société on ne s'étonne pas de retrouver la plupart des noms de ceux qui avaient fondé l'*Union centrale,* dont ce musée complétait l'œuvre par la permanence de ses collections livrées à l'étude. Le peuple français, l'un des plus routiniers qui soient au monde, avec ses apparences de passion pour le progrès, et l'un des plus entichés du besoin de laisser

tout faire à l'État, avec ses airs d'indépendance, semble encore tout étonné que l'initiative privée ait osé entreprendre de satisfaire à elle seule et de son propre mouvement l'une des nécessités de ce temps-ci, l'éducation de l'industrie française. Ce musée que chacun réclamait à grands cris, et dont il paraissait que chacun voulût prendre sa part d'enrichissement subit, se développe peu à peu, avec le sentiment tenace de son utilité et de sa splendeur à venir. Le jour où l'ouvrier parisien y reconnaîtra son bien, son musée à lui, son plus commode et particulier répertoire de documents et de modèles ; le jour où à côté des merveilles anciennes prêtées ou données par l'aristocratie nobiliaire ou financière, —laquelle, je dois le dire, s'est bien vite avisée, à propos de notre œuvre, que la gloire de l'industrie française était affaire de patriotisme et de prospérité générale et qu'il n'y a là ni classe ni parti qui tiennent; — le jour où les plus notables fabricants de cette industrie, les grands orfèvres, les grands bronziers, les grands tapissiers, les grands ébénistes, les grands céramistes, les grands dessinateurs de tissus, les grands décorateurs en tout genre se diront que ce musée est le conservatoire naturel de leurs inventions les plus précieuses, le conservatoire qui doit transmettre à l'avenir les chefs-d'œuvre les plus accomplis de leur art, ce qu'est en somme le musée du Luxembourg à celui du Louvre, — ce jour-là il se produira vers le musée des arts décoratifs un tel entraînement de faveur publique, que tous s'étonneront de la noblesse et de la beauté de l'entreprise; tous voudront y avoir contribué et prétendront avoir assisté à la fête de son baptême.

Les deux sociétés de l'*Union centrale des Arts* et du *Musée des Arts décoratifs,* nées de la même idée, poursuivant le même but, se complétant l'une par l'autre, ont tellement fusionné leurs efforts et mêlé leurs intérêts que, n'ayant qu'une même pensée, elles n'ont voulu avoir qu'une même bouche pour l'exprimer. L'*Union centrale* avait fondé en 1872 un *Bulletin* mensuel pour raconter et expliquer au public les résolutions de ses comités, recueillir les savantes conférences de la place Royale, rendre compte des récompenses accordées à la suite de ses expositions, annoncer les concours ouverts par elle, et entretenir dans les esprits au dehors sa fervente agitation en faveur du renouvellement de l'enseignement du dessin, grande cause que nous avons été si heureux nous-même de servir de toutes nos forces sur un autre terrain, et qui a abouti au projet de loi qui introduirait cet enseignement régulier dans les écoles primaires et secondaires de la France. Ce *Bulletin,* où le Musée des Arts décoratifs avait besoin, lui aussi, d'énumérer ses acquisitions et les dons de ses bienfaiteurs, et le sens de ses expositions di-

verses, les deux sociétés unies ont pensé à l'élargir et à lui assurer par son titre et les développements de sa rédaction une portée plus haute, digne du puissant intérêt national qu'il représente. La *Revue des Arts décoratifs* sera, nous le répétons, l'instrument et le porte-parole d'un ensemble de principes qui courent dans l'air depuis un tiers de siècle. Malgré les lenteurs et les résistances d'un temps où rien n'aboutit, nous avons la ferme conscience d'être les défenseurs d'une pensée féconde entre toutes pour la grandeur de notre pays, et Dieu aidant et les nuages se dispersant, le dernier mot nous restera.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

Fac-similé d'un dessin de Viollet-le-Duc, pour la décoration d'une cheminée au château de Pierrefonds.

EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE VIOLLET-LE-DUC

I

MESSIEURS les architectes ne peuvent s'en prendre qu'à eux-mêmes si, jusqu'à ce jour, le public a mis peu d'empressement à visiter les expositions d'architecture.

Au lieu de dessiner leurs œuvres de manière à ce qu'elles soient intelligibles à tous, ils usent et abusent du seul procédé graphique dont la compréhension exige quelque effort.

Le dessin géométral, ou plus simplement le *géométral,* qu'ils emploient de préférence, permet, il est vrai, de distribuer l'espace avec précision, de déterminer d'une manière rigoureuse les dimensions et la forme de chaque pierre, d'obtenir tous les tracés nécessaires à l'exécution d'un projet; mais à ces avantages se joint un inconvénient grave : les faces du corps que l'on veut représenter doivent être montrées séparément et suivant les lois d'une optique anormale. Il en résulte que les figures ainsi obtenues offrent une

apparence souvent très éloignée de la réalité. Ce sont autant de délinéations techniques et abstraites, autant de dessins de convention.

Il ne faut donc pas, si l'on veut juger d'un géométral, simplement le regarder comme on regarderait une peinture. On ne peut connaître les formes qu'il représente qu'en effectuant une opération mentale assez semblable à celle que nous sommes obligés de faire pour lire. Le géométral s'écrit en effet, et si ceux qui veulent le comprendre ne sont pas tenus de posséder à fond la langue dans laquelle il est exprimé, il est clair qu'ils doivent savoir tout au moins en déchiffrer les caractères.

Une autre difficulté empêche encore d'apprécier les dessins d'édifices. Sur la foi de quelques auteurs, les personnes étrangères aux connaissances spéciales de l'architecture se considèrent comme complètement incompétentes en fait d'art monumental.

On leur a facilement persuadé que, sans l'étude approfondie de certaines règles formulées au nom d'une esthétique aussi savante que nébuleuse, il était défendu d'émettre une opinion sur les choses de l'architecture. Le public a trop aisément accepté cette sentence; il n'a même pas cherché à savoir si les prétendues règles dont on lui rebattait les oreilles avaient jamais eu d'autre existence que dans l'imagination de ceux qui les invoquent.

En voyant ce même public montrer aujourd'hui une admiration si vive pour les dessins de Viollet-le-Duc et se presser à l'exposition des œuvres du maître, on devine aisément qu'il n'y vient pas seulement pour regarder du géométral. A la hardiesse de ses jugements, on peut être certain qu'il a devant lui des tracés lisibles, des figures qu'il peut enfin comprendre sans le secours des règles de l'esthétique savante.

Et, de fait, les merveilleux dessins que l'on voit maintenant au musée de Cluny sont des modèles de présentation élégante et claire. Nul plus que Viollet-le-Duc ne s'est efforcé de mettre les ouvrages de son crayon à la portée du public. Hors les cas de nécessité absolue, il ne s'est pas servi du géométral; c'est la perspective qu'il employait avec raison. On sait que ce mode de dessin, tant apprécié des artistes du XVIe siècle, conserve aux formes l'aspect sous lequel on les voit au naturel et permet ainsi d'embrasser d'un coup d'œil plusieurs faces d'un même objet.

Est-il besoin de le dire? ce que Viollet-le-Duc voulait, en rendant facile la lecture des figurations monumentales, ce n'était pas se montrer simplement bon dessinateur ou brillant aquarelliste. Il ne prétendait pas seulement rendre populaires les œuvres de l'art antique et de l'art du moyen âge; chez lui, le dessin était surtout un instrument au service d'une doc-

trine. Avant l'apparition du *Dictionnaire raisonné de l'architecture du moyen âge,* le gothique n'avait pas été étudié autrement qu'à la surface; on le croyait importé sur notre sol par des peuples étrangers : Goths, Arabes ou Germains. Pour les uns, le symbolisme était l'unique loi de cet art; ce qu'ils admiraient dans nos vieux édifices, c'était l'élégante hardiesse des formes, la gravité mélancolique de l'expression et plus encore l'effet pittoresque des ruines. Les autres, au contraire, n'y voyaient que tours de force de constructeurs barbares, fantaisie ridicule, expression extravagante et folle.

Viollet-le-Duc a eu raison de ces admirations inconsidérées et de ces mépris injustes.

Ce sera son éternel honneur d'avoir victorieusement démontré que l'architecture gothique était d'origine française, d'en avoir découvert les lois, d'avoir montré que, loin d'être arbitraires, les formes en apparence si singulières de cette architecture se déduisent les unes des autres avec une logique impérieuse; qu'elles résultent toutes des nécessités auxquelles « le maître de l'œuvre » avait à satisfaire.

Mais il fit plus encore. Frappé des lacunes que présentait l'enseignement de l'architecture, du défaut d'accord qui existe entre les formes et ce que l'on pourrait nommer l'ossature de nos édifices, il entreprit de donner à l'art monumental de nos jours une expression en rapport avec nos mœurs et nos usages, ce caractère de sincérité que les maîtres du moyen âge avaient su imprimer à leurs œuvres.

Les principes qu'il jugea propres à renouveler notre architecture, il ne les dégagea pas seulement des méthodes appliquées par les architectes gothiques, mais aussi de certains exemples de l'antiquité, dans lesquels la forme et la construction sont dans une étroite dépendance l'une de l'autre. Sa vie entière fut consacrée à propager la théorie qu'il avait formulée, à prouver que la logique est aussi nécessaire dans le domaine de l'architecture qu'en matière de raisonnement. De cette doctrine il fit sa cause, et il ne cessa pas un jour de combattre pour elle.

Ce n'est pas le lieu d'examiner si Viollet-le-Duc ne s'est pas quelque peu mépris en jugeant le système des constructeurs du moyen âge susceptible de recevoir aujourd'hui des applications plus étendues que celles dont ce même système a été l'objet du XIIIe au XVIe siècle. Je ne veux pas rechercher si, en dehors des restaurations, dans la pratique ordinaire de l'art, la répétition des formes gothiques ne contredisait pas quelquefois chez lui, même à son insu, les principes qu'il avait posés.

D'autres se chargeront de cette tâche : dans l'ensemble de son œuvre,

FERRONNERIE

COMPOSITION ET DESSIN DE VIOLLET-LE-DUC

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

ils considéreront l'architecte, le restaurateur de nos monuments nationaux, l'écrivain, l'artiste multiple dont la science et la facilité de production deviendront légendaires. Quant à nous, nous aimons mieux étudier ici le dessinateur habile qui a mis au service des arts décoratifs les ressources de son vif et spirituel crayon. Il ne sera pas sans intérêt de montrer ses principes appliqués à des sujets qui sembleraient au premier abord relever de l'imagination et du sentiment plus que de la raison.

C'est ce que nous essayerons de faire dans un prochain article, en étudiant Viollet-le-Duc au point de vue de son talent spécial de décorateur.

CHIPIEZ.

(*La suite au prochain numéro.*)

Fragment d'une composition de Viollet-le-Duc, pour la décoration du château de Pierrefonds.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

L'ÉTAT ACTUEL DES ARTS INDUSTRIELS EN ALLEMAGNE

Berlin, le 7 mai 1880.

Ce fut à l'exposition de Vienne, en 1873, que l'empire d'Allemagne présenta pour la première fois les produits de son art industriel aux yeux du monde entier. Mais les honneurs que les Allemands remportèrent à Vienne ne répondirent ni aux efforts tentés pour un aménagement convenable des objets, ni aux frais que l'exposition avait occasionnés aux États alliés. Pour expliquer l'état d'infériorité dans lequel les arts décoratifs d'Allemagne se montraient à l'exposition de Vienne, il est nécessaire d'examiner rapidement quelles tendances, quels travaux avaient marqué leur physionomie pendant notre siècle. La guerre de Trente ans, extrêmement funeste à l'Allemagne, avait eu surtout ce fatal résultat d'interrompre absolument tout essor artistique, scientifique ou littéraire, et de briser presque complètement les liens qui pouvaient rattacher le présent avec les temps passés. Il semble qu'on oublia jusqu'à la renommée que les maîtres de Nuremberg et d'Augsbourg avaient acquise pendant le XVIe siècle, et les rares objets d'art échappés aux pillages ou à la destruction de la guerre allèrent chercher un refuge dans les collections des princes ou dans les maisons privées qui réussirent à en garder jusqu'à nos jours le précieux dépôt.

A partir du milieu du XVIIe siècle, les arts industriels de l'Allemagne subirent l'influence de l'art français qui se maintint jusqu'à la chute de Napoléon Ier. De ce moment date une nouvelle Renaissance des arts due au célèbre architecte Charles-Frédéric Schinkel qui constitua un nouveau système d'architecture d'après les modèles des Grecs. La noble fantaisie de Schinkel remplit la ville de Berlin d'un grand nombre d'églises, de musées, de théâtres et d'autres édifices publics, dont le style devint une sorte d'exemple classique pour l'architecture d'un demi-siècle. L'éminent génie de Schinkel s'étendit aussi sur les arts industriels auxquels il se voua avec une extrême ardeur. Il existe une foule de dessins et d'esquisses de sa main qui offrent aux artistes des modèles et des motifs de toute sorte, pour la céramique et pour l'orfèvrerie, pour la fabrication de poêles aussi bien que pour l'ébénisterie. Ses modèles ont été de rigueur, pour ainsi dire, pour toute l'industrie allemande pendant une quarantaine d'années, et les nombreux élèves de Schinkel, dont la plupart parvinrent à une position éminente, ne cessèrent de populariser le style du maître. Lorsque Schinkel forma ses grands projets pour l'embellissement de la capitale

prussienne, la connaissance de l'architecture grecque se bornait aux temples et à d'autres édifices sacrés, dont les contours sévères, les colonnes, les architraves et les frontons inspiraient le génie du célèbre architecte et de ses successeurs.

Il était difficile d'en faire sortir une architecture privée qui pût satisfaire aux exigences multiples de la vie moderne et d'un climat bien différent à celui de l'Attique; il était encore plus difficile et bien dangereux de puiser les éléments constitutifs et décoratifs pour nos arts industriels dans le trésor artistique d'une nation dont la manière de vivre n'avait rien de commun avec la nôtre. Avec l'imitation exagérée des formes grecques on arriva à transporter la façade d'un temple à un poêle, ou le système des métopes et des triglyphes à l'entablement d'une cheminée. Mais ce qui était encore plus regrettable, c'était l'aversion des architectes qui dessinaient les modèles pour les arts industriels, à l'égard des couleurs vives. Cette aversion n'était produite et entretenue que grâce à une erreur dont la réfutation n'est due qu'aux découvertes de nos jours. Les Grecs n'étaient pas les ennemis de la couleur, comme Schinkel et ses élèves le croyaient, mais, au contraire, les partisans d'un système de coloration qui s'étendait presque sur toutes les parties de leurs édifices et que les Italiens des xve et xvie siècles ont fait renaître. Sauf ses grands et incontestables mérites, Schinkel n'a pas toujours exercé une influence favorable sur les arts industriels. Aucun de ses successeurs n'hérita de son génie fécond, et après sa mort on put remarquer une certaine stagnation qui alla de jour en jour plus désespérante jusqu'à ce que les grandes expositions universelles eurent révélé notre infériorité dans les arts industriels.

A Vienne, ce fut l'orfèvrerie presque seule qui attesta la vieille gloire de l'art allemand. Mais on pouvait observer en même temps presque dans toutes les branches des arts décoratifs les débuts d'un mouvement annonçant la rupture avec le style grec et le retour vers l'époque de la Renaissance des arts au xvie siècle.

Munich, Berlin et Stuttgart devinrent les centres de cette nouvelle tentative de réforme qui fut poussée avec une telle énergie que les premiers fruits en parurent déjà en 1876 à l'exposition des arts industriels à Munich. Une porte servant d'entrée dans la section historique de cette exposition montrait la devise : « les œuvres de nos aïeux », qui voulait désigner au moyen de quelles études on espérait à Munich faire éclore comme une nouvelle fleur de nos arts industriels.

Le Kunstgewerbeverein de Munich (société pour l'encouragement des arts décoratifs), qui célébrait, par l'exposition, son jubilé demi-séculaire, avait pour objet, en première ligne, la résurrection du style d'une époque que nous voudrions désigner par le titre de « renaissance allemande ». Ces tendances patriotiques furent développées par les riches trésors du Musée national à Munich et du Musée germanique à Nuremberg, où s'établit, en 1872, encore un autre musée destiné aux arts industriels, le « Bayrische Gewerbemuseum », qui donne lieu aux expositions de travaux modernes. Le grand succès de l'exposition de Munich corrobora encore les idées de ceux qui étaient entraînés vers la renaissance allemande, et Munich est resté depuis le champion dévoué à la cause du style de nos aïeux. Le « Kunstgewerbeverein » a fait ériger un bel édifice dont l'intérieur est disposé et décoré d'après le goût du xvie siècle. Une exposition permanente réunit les produits les plus récents de l'industrie bavaroise, pour donner une idée juste des progrès des arts industriels en Bavière et dans les autres pays de l'Allemagne. L'École royale des arts industriels, fondée en 1868, a été agrandie en 1872 par une école spéciale pour jeunes filles.

La capitale de la Bavière, dont le roi est enthousiaste pour le style Louis XIV, est aussi le centre d'une très vive propagande littéraire en faveur de la renaissance allemande. Dès l'année 1877, M. Georges Hirth, homme lettré et libraire-éditeur en même temps, fit paraître, sous le titre « Der Formenschatz », une collection de dessins, d'esquisses et d'œuvres des

maîtres anciens qui doivent servir de modèles aux ouvriers artistes. Pour atteindre ce but, le prix de cette collection, dont l'édition française porte le titre : *l'Art pratique,* est fort modique, de telle sorte que les petites bourses peuvent s'en permettre l'acquisition. Une autre publication du même auteur, non moins instructive, *la Chambre allemande pendant l'époque de la Renaissance* (Das deutsche Zimmer der Renaissance), aspire à faire apprécier du public les agréments d'une habitation embellie par les arts et meublée avec goût. M. Hirth a tiré de l'œuvre de Holbein et d'autres maîtres du XVIe siècle un grand nombre de modèles qu'il a encore augmentés par des reproductions de meubles et d'étoffes antiques. Notre auteur n'est pas assez exclusif pour bannir de son ensemble harmonieux les tapis orientaux, les Gobelins des Flandres, les faïences françaises et les majoliques italiennes. De plus, il accepte volontiers des meubles qui ont été modernisés discrètement d'après les modèles anciens, et comme les procédés techniques de notre temps ont surpassé beaucoup ceux de la Renaissance, on ferait grand tort à notre industrie, si l'on ne voulait pas en faire usage, pour rendre les copies supérieures aux originaux.

L'exposition de Munich a eu une double conséquence pour nos arts industriels. D'abord son succès immense a provoqué la fondation de nombreuses écoles et sociétés, qui sont répandues sur presque toute l'Allemagne. En 1876, on ouvrit les écoles de Breslau (en Silésie) et de Dresde. Cette dernière est jointe à un musée, de même que l'école de Leipzig, qui est due à une société privée et qui fut ouverte dès 1874. Les écoles de Munster (en Westphalie) et de Pforzheim (dans le duché de Bade) furent fondées en 1877, la dernière surtout pour l'orfèvrerie, qui fleurit depuis longtemps dans cette ville. La plus récente fondation de ce genre est l'école des arts industriels de Francfort-sur-le-Mein, qui fut ouverte, le 15 octobre 1879, sous la direction de l'architecte Luthmer, lequel avait développé à Berlin pendant plusieurs années une féconde activité en faveur des arts industriels. On lui doit une longue série de compositions ingénieuses pour l'orfèvrerie et la verrerie et, en outre, une précieuse publication de joyaux et de bijouteries, dont les éléments sont puisés dans des tableaux du XVIe siècle ou copiés d'après des originaux conservés dans les trésors des cours allemandes.

Le nombre des écoles pour les arts industriels en Allemagne s'élève maintenant à seize. Nous avons déjà mentionné les écoles de Munich, de Nuremberg, Dresde, Breslau, Pforzheim, Leipzig, de Munster et de Francfort-sur-le-Mein. Il nous reste à citer celles de Berlin, Cassel, Dantzig, Erfurt, Hanau, Kœnigsberg, Magdebourg et Mulhouse. On trouve des renseignements complets et précis sur cette matière dans un manuel statistique nouvellement paru chez Weidmann, à Berlin, sous le titre : *Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im Deutschen Reich,* 1880 (Manuel statistique pour l'art et les arts industriels dans l'empire allemand).

L'autre grand progrès résultant de l'exposition de Munich était l'organisation d'appartements clos de trois côtés et pourvus d'un plafond, destinés à montrer par des exemples classiques la décoration harmonieuse de la Renaissance appliquée à des salles de toute sorte. Le goût bourgeois y trouva ses modèles aussi bien que le haut luxe, et le charme qui émanait de ces établissements fut si bien goûté que désormais aucune exposition industrielle ne put plus s'en dispenser. Le succès que ces chambres closes ont remporté aux expositions de Leipzig et de Berlin en 1879 est des plus grands et a amené une révolution complète dans les décorations de l'intérieur; c'est pourquoi la librairie d'Ernest Wasmuth, à Berlin, a eu l'heureuse idée de fixer ces arrangements transitoires par la photographie. Un beau volume in-folio contient vingt-deux planches, dans lesquelles on trouve des intérieurs remarquables de toute sorte, des salons, des boudoirs, des chambres à manger et à coucher, des cabinets de travail, etc. Les architectes de Berlin sont beaucoup

plus cosmopolites que ceux de Munich. Ils ont étudié la Renaissance italienne et française avec le même zèle que la Renaissance allemande, et ce sont surtout les formes italiennes qu'ils emploient avec prédilection. Les peintres, les sculpteurs et les ébénistes travaillent sous la direction des architectes, qui ont bien mérité du nouvel essor de nos arts industriels, et qui fournissent les dessins pour l'orfèvrerie, la verrerie, la tapisserie, en un mot pour toutes les branches des industries qui relèvent de l'art.

Cette prédominance presque absolue de l'architecture a aussi, il est vrai, ses côtés désavantageux. Comme la plupart des architectes sont souvent incapables de dessiner des figures — incapacité qui tient à l'insuffisance de l'enseignement qui leur est distribué chez nous — ils arrivent à négliger tout à fait l'élément figural dans la conception des esquisses et à se borner aux arabesques et aux ornements végétaux. Quand on se rappelle quel rôle important ont joué les figures dans les arts industriels de la Renaissance, soit en appuyant des parties d'architecture, soit en symbolisant quelque idée profonde ou en représentant quelque allégorie, soit enfin pour animer d'une manière aimable les lignes architectoniques, il est bien regrettable de les voir disparaître dans le nouveau système ornemental. Mais les efforts appliqués à la régénération de nos arts industriels sont encore de date trop récente pour produire de toute façon et dans un plein développement des progrès également satisfaisants. On a plus d'une raison de se contenter du niveau assez élevé, en somme, que les arts industriels, en Allemagne, sont parvenus à atteindre dans la période si courte de ces derniers sept ans, d'autant plus que le noble élan qui a inspiré les artistes et les industriels allemands est loin de s'affaiblir.

Parmi les appartements décorés qui se trouvaient à l'exposition de Berlin, en 1879, on pouvait remarquer une chambre gothique, la seule à côté d'une vingtaine, meublée dans le goût de la Renaissance. On trouvera sans doute étrange que le style gothique n'ait à présent en Allemagne, où il a brillé d'un si vif éclat pendant le moyen âge, qu'un très petit nombre d'amateurs. Mais je crois que le public fait preuve de bon goût en laissant les meubles gothiques aux églises, aux chapelles, aux sacristies et aux grandes salles froides des châteaux. Pour la vie privée, le style gothique, d'ailleurs si vénérable, n'a pas beaucoup de charme ni de séduction. Les dos raides des fauteuils s'opposent énergiquement à notre commodité, et l'ornement végétal ne flatte pas les yeux par la variété de ses formes. Dans le Hanovre et à Cassel, le style gothique est cultivé par plusieurs architectes de goût et de talent, qui ont essayé avec succès d'accommoder ses formes et ses éléments décoratifs aux besoins de la vie moderne; mais, en général, le style gothique n'est adopté qu'à la construction et à la décoration d'églises et d'hôtels de ville.

Quelques membres de l'aristocratie allemande ont été saisis, pendant des voyages faits en France, d'une prédilection particulière pour le style Louis XIV; mais ne trouvant pas en Allemagne des architectes et surtout des ouvriers suffisamment exercés aux formes de ce style, ils furent forcés d'en faire venir de la France. Nous citerons les palais du prince de Pless à Berlin et à Pless, en Silésie, dont les plans sont dus à l'architecte bien connu Destailleur.

La Société pour les arts industriels, fondée à Berlin en 1876, est déjà arrivée au nombre de 400 membres, qui se sont distingués avantageusement à plusieurs expositions par leur activité et leur zèle. Cette Société protège aussi, en première ligne, la Renaissance : il y a une raison à cela ; c'est que les industriels, dont se composent la plupart de ses membres, doivent s'accommoder au goût du jour et suivre le public.

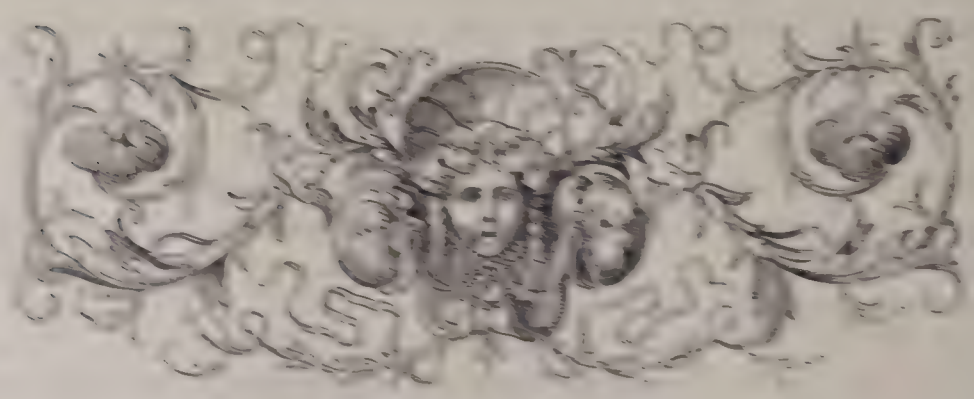
Le Musée pour les arts industriels, qui existe à Berlin depuis l'année 1867, ne peut se soustraire lui-même au courant si vif qui tend vers la Renaissance, et les acquisitions nouvelles du musée se rattachent surtout à cette époque. La fondation de cet institut est due à

l'initiative privée; mais le musée comme l'école sont soumis à la surveillance de l'Etat, qui ne manque pas de témoigner son intérêt pour les arts industriels en agrandissant les collections et en augmentant le budget annuel. Parmi les dernières donations de l'Etat, nous citerons une riche collection d'objets d'art du Japon et de la Chine qui contient plus de [illegible] pièces. Du reste, le japonisme n'est pas sorti des cercles de nos amateurs et n'a pas encore fait, comme à Paris, son invasion dans notre industrie.

Par ordre du ministre des travaux publics, un professeur de l'Ecole pour les arts industriels, M. Maurice Meurer, peintre de beaucoup de talent, a entrepris dans ces dernières années quelques voyages en Italie, accompagné de plusieurs peintres décorateurs, qui ont copié, sous sa direction, à Mantoue, Vérone, Gênes, Bologne, Padoue et Rome, les fresques ornementales des églises et des palais qui datent de l'époque de la Renaissance. Un grand nombre de dessins coloriés, qui contiennent de brillants motifs pour la décoration des murs, a été le fruit de ces excursions, et M. Meurer a déjà eu plusieurs fois l'occasion louable d'appliquer ses études à la décoration de vestibules, de grandes salles, de salons, de boudoirs, etc. De plus, il a copié, pendant son séjour en Italie, une assez grande quantité de carreaux de terre cuite émaillée, qu'on employait au temps de la Renaissance pour en revêtir les murs, les archivoltes, les coupoles, etc. M. Meurer vient de publier une partie de sa collection très intéressante sous le titre : *Majolika-Fliesen der Renaissance* (Carreaux émaillés, dits maioliques, de l'époque de la Renaissance), chez Ernest Wasmuth, à Berlin. La même librairie a commencé la publication d'une série de modèles pour l'ébénisterie. Ce sont, pour la plupart, des modèles qui, à l'exposition de 1873, ont porté témoignage que l'ébénisterie de Berlin ne le cède plus à celle de Vienne.

Telle est, en quelques traits rapides, l'esquisse de l'état actuel des arts industriels en Allemagne, que j'espère pouvoir compléter par mes correspondances suivantes.

ADOLF ROSENBERG



LA RÉOUVERTURE

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PRÈS avoir été obligé, au mois d'août de l'année dernière, de céder à l'administration municipale de Paris le pavillon de Flore où il avait pourtant commencé à grands frais une organisation pleine de promesses, le Musée des arts décoratifs a opéré le 10 avril sa réouverture dans le nouveau local qui lui a été attribué au palais de l'Industrie.

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici les débuts laborieux de cette institution créée par l'initiative des plus célèbres amateurs parisiens — hommes généreux et esprits distingués — qui ont mis leur argent et leur activité au service de cette œuvre destinée à perfectionner l'éducation artistique des ouvriers et à donner un nouvel essor à nos industries nationales. Son histoire se retrouvera tout entière dans les procès-verbaux des séances tenues par ses fondateurs qui seront régulièrement analysés à la fin de chaque numéro de cette Revue.

Ce qu'il faut dire néanmoins, c'est qu'en présence des chaudes sympathies qui avaient accueilli l'entreprise naissante, c'est qu'en face des progrès accomplis par nos rivaux sur le terrain de l'art industriel, on espérait que le gouvernement tiendrait à honneur de favoriser par une large subvention un établissement aussi vaillamment entrepris et qui répond avec une si cruelle évidence aux vanités de la concurrence étrangère; car sur ce point encore nous nous laissons devancer, et nous allons être les derniers en Europe à avoir — quand nous l'aurons définitivement — un Musée des arts décoratifs.

En Angleterre, le *South Kensington Museum,* fondé depuis plus de quinze ans par l'initiative privée, absolument comme notre Musée des arts décoratifs, reçoit de l'État un budget annuel d'un million. En Autriche, il existe cinq musées industriels, sans parler de celui de Vienne qui s'agrandit tous les jours, Berlin possède aussi, depuis 1867, un Musée des arts décoratifs qui jouit d'une subvention annuelle de 113,000 marcs, c'est-à-dire de 138,000 francs, que lui accorde le gouvernement. Pour l'enrichir et former du premier coup une collection utile aux artistes, ce pays monarchique a fait ce que notre République ne peut se décider à faire : il a enlevé aux palais royaux tout ce qui semblait nécessaire au développement du goût et à l'instruction des ouvriers, meubles de luxe, orfèvrerie, céramique, bronzes, vitraux, etc. Aujourd'hui ce musée rend aux arts industriels d'énormes services.

Le gouvernement français doit imiter un tel exemple pour le Musée des arts décoratifs du palais de l'Industrie! Une institution de ce genre ne peut prospérer qu'avec un budget régulier, et quelle que soit la générosité des amateurs si noblement désintéressés que ne rebute aucune des difficultés administratives qu'on sème sous leurs pas, notre *Kensington* n'obtiendra qu'à cette condition la vie et le développement.

En attendant, le comité directeur du musée a voulu tracer la voie à suivre et indiquer le plan de son œuvre de vulgarisation et d'enseignement artistiques. L'exposition qui s'ouvre aujourd'hui est, sous ce rapport, absolument merveilleuse et par la richesse des objets et par leur variété. Elle comprend en premier lieu une série de sept cent cinquante dessins de décoration et d'ornement par les maîtres anciens, depuis le xve jusqu'au xviiie siècle. C'est la partie originale et la plus importante du musée, car jamais on n'a vu exhibition pareille.

Les plus beaux modèles d'objets d'art, en orfèvrerie, en céramique, en ébénisterie, les plus étourdissants spécimens de décoration architecturale qui ont été dessinés par les maîtres de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, etc., sont là, méthodiquement rangés dans deux galeries et disposés dans des cadres où il est facile de les étudier.

Ce qu'il a dû falloir de science, d'activité, d'ardeur pour réunir ces sept cent cinquante dessins est inimaginable! Sous la direction de M. le marquis de Chennevières, qui remplit les fonctions de président du Musée des arts décoratifs, ce sont deux amateurs bien connus, MM. Gustave Dreyfus et Ch. Ephrussi, qui ont organisé cette partie de l'exposition et qui ont rédigé le catalogue des dessins. Ce sont eux qui, avec la même intelligence qu'ils avaient mise à organiser, l'an dernier, l'exposition de l'École des beaux-arts, ont été frapper aux portes des amateurs et des collectionneurs. Ils ont trouvé le même accueil obligeant et Mgr le duc d'Aumale, MM. Destailleur, Berard, de Goncourt, de Chennevières, Beurdeley, Lesoufaché (nous en omettons inévitablement) ont ouvert gracieusement leurs cartons et leurs trésors.

Montrant dans la préface, qu'il a placée en tête du catalogue, tout le profit qu'on pourra tirer de cette exposition, M. le marquis de Chennevières s'exprime de la façon suivante :

« Les élèves de nos écoles, même ceux de l'École nationale des beaux-arts, y apprendront le cas qu'il faut faire du principe décoratif pour l'ensemble de leurs œuvres, en jugeant par leurs yeux de l'importance que lui ont donnée les plus grands peintres du xve et du xvie siècle dans la bordure de leurs ouvrages; et les plus grands sculpteurs de cette même époque héroïque dans le décor très cherché de leurs piédestaux et l'encadrement savamment combiné de leurs figures. Les dessinateurs ou les ouvriers de nos fabriques, qu'il s'agisse d'étoffes, de céramique, de menuiserie, de serrurerie, d'ébénisterie, y trouveront, en morceaux choisis, une histoire bien continue et variée de l'industrie qui les touche. Ils y verront le sens net et le caractère bien marqué de chaque période, tracés par les maîtres du goût en chaque genre. En notre temps d'éducation un peu brouillée et confuse, il ne leur sera pas inutile de reconnaître que dans toutes les époques vraiment fécondes et convaincues, même dans les plus ardentes et les plus chargées de détails, la clarté et l'unité sont le point de départ de leurs abondantes conceptions; et qu'en somme lorsqu'eux-mêmes voudront dans leurs travaux imiter la mode d'un siècle, le point important est de savoir en discerner le vrai germe et de n'y pas mêler des accessoires étrangers et proscrits. »

Les dessins de maîtres rassemblés avec tant de soins, et qui sont pour le moment le grand attrait du Musée des arts décoratifs, ne constituent cependant pas la part la plus considérable des collections d'étude. Quatre ou cinq salles et une longue galerie sont, en

A Quantin Imp Edite

BOIS SCULPTE

1, 2. Bois de l'époque de la Renaissance (app au Musée des Arts Décoratifs
3, 4, 5, 6. Bois du XVIIe Siecle (app. à M Dupont Auberville)

outre, réservées aux objets appartenant au Musée ou bien prêtés par divers amateurs. Il y a là d'incomparables merveilles, des bois sculptés, des bronzes, des pièces d'orfèvrerie dont il serait difficile de trouver ailleurs des équivalents, des tapisseries de toute beauté dont M. Darcel vient de dresser le catalogue, etc., etc. Une galerie est réservée aux tissus ; elle a été disposée et classée par M. Dupont-Auberville, qui a prêté une partie de sa collection et qui a emprunté le reste aux cabinets de divers collectionneurs. On y voit aussi des éventails sans prix. Une autre salle est remplie par les remarquables peintures décoratives de M. Galland, le professeur de l'École des beaux-arts, qui a su ressusciter les excellentes traditions de la Renaissance et qui, dans son genre, est un vrai maître.

Enfin, un des grands succès de l'exposition est réservé aux deux salles dans lesquelles M. Paul Gasnault a disposé avec un goût exquis sa collection de céramique et de verrerie, collection hors ligne et d'un caractère très particulier par l'élégance et la perfection de chaque pièce. Cette collection, unique au monde, a été achetée par M. Adrien Dubouché, pour son cher musée de Limoges; elle est célèbre parmi les amateurs qui seront dans trois mois obligés d'aller dans le département de la Haute-Vienne pour l'admirer encore. Elle s'est installée au Musée des arts décoratifs comme pour faire ses adieux aux Parisiens, et c'est pour cela que M. Gasnault, sans doute, a consenti à la montrer en ce coquet appareil.

Il s'en faut bien que nous ayons énuméré toutes les richesses accumulées au Musée des arts décoratifs. Ainsi nous n'avons pas parlé de la salle orientale faite par M. Goupil, avec moucharabie aux verres de mille couleurs, ses armes, ses somptueux tapis, ses portes de bois si étranges, ses moulages mauresques. Ce que nous ne faisons pas maintenant, nous le ferons prochainement, en consacrant un article d'abord à la collection de M. Gasnault, ensuite à l'exposition des dessins de décoration.

VICTOR CHAMPIER.

CHRONIQUE

La Belgique est certainement avec l'Angleterre le pays qui a obtenu le plus de résultats de la spontanéité et de l'initiative privées. Toutes les grandes questions y ont été agitées et comme dégagées par des études librement faites, en sorte que l'administration vigilante n'a plus eu qu'à les recueillir et à les coordonner. Aujourd'hui encore, la *Ligue de l'enseignement* annonce un prochain congrès international de l'enseignement et, de son programme, nous détachons la question suivante qui semble avoir été posée avec la préoccupation de ne pas se laisser distancer par les efforts que fait en ce moment l'administration française pour constituer définitivement l'enseignement populaire du dessin.

« Quelle est la meilleure organisation à donner aux académies ou écoles de dessin pour que l'art puisse remplir dans l'intérêt des masses, sa mission éducationnelle ? Examiner la question à ce point de vue pour l'enseignement du dessin dans les écoles moyennes, primaires, techniques ou industrielles de tous degrés pour les deux sexes. »

Ainsi nos voisins, scrupuleusement attentifs à tous les mouvements du progrès extérieur, ne s'endorment point sur leurs premiers travaux. Ils ont, à la suite de leur congrès de 1868, réorganisé leur enseignement spécial du dessin, créé l'inspection de l'État, formé un musée de modèles, distribué largement les secours et les encouragements, et amélioré en peu de temps l'enseignement de leurs artistes et de leurs ouvriers. Douze ans se sont à peine écoulés, et voilà la ligue, précieuse auxiliaire de l'administration, qui provoque une nouvelle étude des améliorations indispensables. Il nous faut louer, mais surtout imiter nos voisins, profiter de leurs observations comme ils se servent de nos expériences; il appartient à nos sociétaires de l'Union et du Musée de remplir ici la tâche de la Ligue à Bruxelles et de préparer par des expositions spéciales les moyens de contrôler efficacement les premiers résultats appréciables des nouveaux programmes. Il est hors de doute que la chose n'est pas à tenter à la prochaine exposition de l'*Union centrale;* mais nous devons préparer pour l'Exposition de 1882 un concours d'écoles où il sera permis d'examiner les premiers fruits de nos efforts.

***

Les concours ouverts par l'*Union centrale,* pour le diplôme et la plaquette de bronze réservés cette année aux lauréats de la section du *Métal,* à l'exposition du palais de l'Industrie, ont eu lieu avec éclat et les jugements pour la première épreuve de chacun d'eux ont été rendus dans le courant du mois dernier. Le nombre considérable de visiteurs qui sont venus à l'exposition de ces concours à la place Royale témoigne de l'intérêt porté à l'œuvre entreprise et de la curiosité qu'excite l'émulation des concurrents. C'est qu'en effet le public commence à suivre avec sollicitude les tentatives faites pour remettre en place d'honneur les travaux des industries d'art. Il a appris, aux grandes expositions, à ne pas dédaigner la redoutable concurrence que nous font nos amis voisins et il s'inquiète à bon droit de tout ce qui peut aujourd'hui contribuer à nous conserver la supériorité dans les ouvrages de goût.

Les deux concours, auxquels avaient été présentés de nombreux projets, ont bien montré ce que nous avons de ressources à mettre à profit. Ingéniosité, élégance, variété d'imagination, esprit et finesse de conception et d'exécution, tout le monde a pu, comme nous, constater ces qualités qui s'y sont épanouies. Et il faut bien augurer des jeunes qui sont venus, avec les audaces de notre caractère, braver leurs anciens et leur disputer les prix. Mais, à côté des qualités brillantes, reconnaissons franchement le défaut capital qui perce dans presque tous les projets, c'est-à-dire l'insuffisance des connaissances indispensables à tout artiste, l'ignorance des éléments les plus simples de l'architecture. Excepté en effet dans les projets primés et mentionnés, toutes les autres compositions, à côté de grandes qualités, témoignent de l'extrême faiblesse de l'enseignement. Il semble que nos dessinateurs surtout aient, pour les études sérieuses et précises, un mépris profond ; il est rare qu'ils sachent assembler deux moulures, coordonner une construction. Toujours entraînés par la vivacité des impressions, ils négligent la mesure de leur composition, sacrifiant les points essentiels aux détails aimables et de facile entente; ils sont gracieux, gais, papillotants, étourdissants par l'habileté du faire, mais réellement dépourvus de ce fond d'études saines, méthodiques, qui constituent les forts sans nuire à l'expression de leur originalité. C'est là qu'il faut évidemment remédier; car c'est par l'ordre et la tenue sévère du programme d'études que les progrès de nos rivaux sont devenus très sensibles, sinon redoutables, ce qui permettrait de conclure que nous finirions par nous faire battre, si nous n'ajoutions pas à nos qualités naturelles les artifices respectables à l'aide desquels se sont transformés des voisins bien moins doués que nous.

Les épreuves définitives de ces deux concours seront intéressantes à étudier. Trois projets pour la plaquette, trois compositions pour le diplôme vont être présentés. Dans quelques jours, les vainqueurs seront désignés. Nous nous proposons de publier les compositions des lauréats en complétant nos observations par une étude des six projets présentés. Nous nous bornons aujourd'hui à donner dans nos *Documents officiels* les noms de ceux qui, après leur première victoire, sont appelés à cette seconde épreuve.

***

L'éditeur Charavay vient de faire paraître en un volume de 500 pages les œuvres de Bernard Palissy, revues sur les textes originaux et comprenant les deux volumes de 1564 et de 1580, intitulés, le premier : *Recepte veritable par laquelle tous les hommes de France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors,* etc.; et le second : *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines,* etc. La dernière édition des œuvres de Palissy, datée de 1844, était devenue très rare.

Cette édition nouvelle comprend aussi diverses pièces, notamment le devis que Bernard Palissy avait présenté à la reine Catherine de Médicis pour la construction d'une grotte en faïence. A propos de cette grotte, M. Anatole France, dans la préface qu'il a placée en tête du volume, dit qu'elle « fut élevée dans le jardin des Tuileries. Elle dut être d'un goût bizarre. On doute qu'elle ait jamais été terminée. Son auteur la proclamait éternelle. Sous Henri IV, il n'y en avait plus trace. »

Or, il y a peu de temps, le musée du Louvre acquérait plusieurs terres cuites émaillées de Palissy qui avaient été trouvées au printemps de l'année 1878 dans la cour du Carrousel, aux Tuileries, en faisant les travaux de terrassement entrepris pour l'installation du ballon captif à vapeur. Parmi ces terres cuites, il y avait un morceau d'une assez grande dimension, qui parut avoir appartenu à la construction « d'une grotte artistique » et qui porte, gravé en creux, le numéro d'ordre 374. La partie antérieure, qui devait être la seule apparente, est rus-

tiquée ; les reliefs simulent des rognons, et les couleurs d'émaux sont de gris bleuté, de jaunes orangés et de tons bistrés. En outre, on trouve des fragments divers de poissons, d'anguilles, de coquilles moulées sur nature, et qui ont dû évidemment appartenir à cette grotte.

Le fait est assez curieux et méritait d'être relevé. Prouve-t-il que la grotte ait été édifiée en cet endroit? Pas absolument, car l'on sait, d'après les découvertes faites en juillet 1865, au moment des travaux de fondation de la salle des États, que Palissy avait deux de ses fours à cette place des Tuileries. D'autre part, on se rappelle qu'en 1855 on acquit la certitude que le célèbre potier avait établi son atelier sur l'emplacement du jardin des Tuileries occupé aujourd'hui par le petit bassin méridional. Notre remarque n'est donc pas autre chose qu'un point d'interrogation à la suite d'un nouvel élément de solution apporté au problème.

∴

Le ministre des beaux-arts a rendu l'arrêté suivant, inséré dans le *Journal officiel* du 10 avril, et qui concerne la manufacture de Sèvres. Il est important à divers points de vue et soulève des problèmes fort graves que nous aurons bientôt à examiner dans cette Revue :

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts,
Sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts,

Arrête :

Art. 1er. — La marque de Sèvres sous couverte est rétablie.

Art. 2. — A dater du 18 mars 1880, la vente de la porcelaine blanche de la manufacture nationale de Sèvres est interdite.

Art. 3. — Les objets de cette fabrication défectueux seront anéantis.

Art. 4. — Les produits qui ne seront pas considérés comme suffisamment beaux pour pouvoir être décorés seront donnés gratuitement aux hôpitaux de Paris; la marque sera oblitérée.

Art. 5. — Les objets qui, tout en étant suffisamment beaux pour pouvoir être décorés, ne présentent pas toutes les qualités requises pour pouvoir être classés dans la catégorie dite « de choix », pourront être mis en vente aux conditions suivantes : ils porteront une décoration de couleur ou de couleur et d'or, mais ne porteront jamais de décoration d'or seul; ils recevront au-dessous de la marque au grand feu une autre marque sur couverte portant ces mots : Élèves de la manufacture de Sèvres. — Jules Ferry.

∴

Le Musée des arts décoratifs a reçu dans ces derniers temps des dons de diverse nature de la part de l'État, des amateurs, des industriels. Sans en dresser la liste, — qui vient d'ailleurs d'être publiée en une brochure séparée, — nous signalerons les dessins des maîtres anciens offerts par M. le marquis de Chennevières et les objets d'orfèvrerie de la maison Christofle.

A ce propos, nous appellerons l'attention sur le projet émis par M. Christofle dans une lettre qu'on trouvera plus loin et qui est adressée au Comité directeur du Musée des arts décoratifs, en même temps que les trois belles pièces d'orfèvrerie qui l'accompagnent. M. Christofle voudrait que l'industrie française fût représentée au Musée par les œuvres modernes les plus remarquables, soit en original, soit en reproduction. Il ne doute pas que les chefs de notre industrie ne soient disposés à offrir au Musée les types les plus soignés

de leur fabrication, et ne tiennent à honneur de voir figurer leurs travaux à côté des chefs-d'œuvre de l'art décoratif ancien. On ne peut que s'associer à un vœu si légitime, et souhaiter la prompte organisation de cette partie moderne du Musée des arts décoratifs. C'est le cas de dire : « A bons entendeurs, salut ! »

***

La direction du South-Kensington Museum vient d'entreprendre une publication périodique dont chaque numéro contient huit pages d'illustrations. Elle paraît sous les auspices du *Science and Art Department*. Les planches sont des transports sur pierre des eaux-fortes exécutées par les élèves de la classe de gravure de South-Kensington, et les descriptions qui y sont jointes sont faites d'après celles des excellents catalogues du Musée. En outre, on y trouve des études sur les procédés de fabrication des objets décrits, de façon à répandre des notions très complètes et des plus saines sur l'histoire et la technique des arts décoratifs.

***

Les divers objets d'art exposés dans les salles d'études, au Garde-Meuble, quai d'Orsay, 103, sont renouvelés tous les trois mois. Pour les copier, il suffit d'adresser une demande au ministre des travaux publics, et un atelier est mis dans ce but à la disposition des artistes. Voici la liste des objets qui font partie de l'exposition actuelle (2e trimestre) jusqu'à la fin de juin :

Première salle : série de tapisseries de la fabrication des Gobelins, XVIIIe siècle, d'après Fr. Boucher, de quatre pièces représentant : *l'Amour et Psyché, Amphitrite sur les eaux, l'Aurore et Céphale, Vertumne et Pomone ;* une autre série de six pièces, également du XVIIIe siècle, d'après Audran, et représentant : *Saturne, Vénus, Jupiter, Junon, Neptune* et *Diane ;* enfin cinq panneaux de tapisseries de Beauvais : *Scènes diverses,* d'après Leprince, *les Confidences, Amynthe* et *Sylvie,* d'après Fr. Boucher, et *le Choc,* d'après Casanova.

En outre, on voit, parmi les curiosités historiques : un bureau à cylindre, de Riesner, ayant appartenu à Louis XVI, la chaise à porteurs de Marie-Antoinette, le fauteuil du trône de Napoléon Ier, son bureau de campagne, son échiquier, le berceau du roi de Rome, un cabinet de Sèvres ayant servi au mariage du duc d'Orléans en 1837, etc.

La deuxième salle renferme dix tapisseries d'après Ch. Coypel, représentant le sujet de *Don Quichotte,* sur fond rouge, alentours à singes, fabrication des Gobelins (XVIIIe siècle) ; deux fragments du *Triomphe d'Hercule* (Gobelins, XVIIe siècle) d'après Noël Coypel, et divers objets de curiosité historique ; deux cabinets en marqueterie, une pendule astronomique en marqueterie, des vases en onyx, en porphyre, etc.

Nous reviendrons prochainement sur le grand profit qu'il y aurait à tirer pour les grandes industries d'art de l'exposition permanente du Garde-Meuble, si celle-ci était sérieusement organisée pour l'étude et d'une façon plus méthodique.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

6e ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

Tenue au Siège social, place des Vosges, N° 3, le Vendredi 30 avril 1880

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ

Président du Conseil d'administration

L'an mil huit cent quatre-vingt, le vendredi trente avril, au siège de l'Union centrale, place des Vosges, n° 3, à deux heures de l'après-midi,

A eu lieu la 6e Assemblée générale annuelle des actionnaires de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, aux termes de l'article 36 des statuts dressés par acte passé devant Me Mouchet et son collègue, notaires à Paris, les 26 et 27 décembre 1873.

Cette Assemblée a été présidée par M. Édouard André en sa qualité de président du Conseil d'administration de l'Union centrale.

Le Président ouvre la séance et procède immédiatement à la formation du bureau.

Sont nommés :

Secrétaire : M. Servant; et *scrutateurs :* MM. Fourdinois et Patrice-Salin.

Le Président fait connaître que les formalités prescrites par l'article 42 des statuts pour la validité de l'Assemblée générale ont été remplies et en dépose la justification sur le bureau.

A cet effet, le bilan et le compte des profits et pertes de l'Union pendant l'année 1879, dressés par les soins du Conseil d'administration, ont été mis à la disposition de MM. Goujon, Blot et Maurice Cottier, membres du Conseil de surveillance, dès le 10 mars, c'est-à-dire plus de quarante jours à l'avance, ainsi que le constate le récépissé ci-contre de M. Goujon.

La convocation des actionnaires a été faite conformément à l'article 35 des statuts, plus de douze jours à l'avance, au moyen d'une insertion faite dans le « Droit » (feuille du 15 avril); de plus, des lettres spéciales de convocation ont été adressées à tous les actionnaires, le 17 avril.

La feuille de présence constate que :

Quarante-six actionnaires sont présents, ci.....	46
Cinquante-six actionnaires ont envoyé leurs pouvoirs, ci.....	56
Total.....	102

Les actions des membres présents s'élèvent à	1.151
et celles des membres représentées à.....	569
Total.....	1.720

Les actionnaires présents réunissent.....	602 voix.
Les actionnaires représentés en réunissent....	372
Ensemble.....	974 voix.

En conformité de l'article 37 des statuts qui expose que les délibérations sont valables quel que soit le nombre de sociétaires présents, pourvu que le nombre des actions représentées égale le 1/4 du capital social, soit : Mille actions ou Cinquante mille francs,

L'Assemblée générale est donc valablement constituée.

Les pièces constatant l'accomplissement des formalités ci-dessus énoncées sont immédiatement déposées dans les archives de la Société.

M. le Président donne lecture de son rapport sur la gestion du Conseil d'administration pendant l'année 1879, sur la situation présente, sur l'avenir de la Société et sur les principales dispositions de l'exposition que l'Union centrale organise cette année.

M. Christofle, président de la section administrative, donne ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société, sur le bilan et le compte des profits et pertes, présentés au nom du Conseil d'administration.

Enfin M. Goujon, l'un des commissaires de surveillance, lit son rapport sur les opérations de la Société, et conclut en demandant à l'Assemblée générale d'approuver les comptes qui lui ont été communiqués.

M. le Président demande si quelqu'un des membres présents a des observations à faire ou des explications à demander, sur les rapports qui viennent d'être soumis à l'Assemblée générale. Personne ne demandant la parole, le Président met aux voix successivement :

L'Approbation de la gestion du Conseil d'administration pour l'année 1879;

L'Approbation des comptes présentés par la section des finances;

Enfin l'Approbation du rapport et des conclusions des commissaires de surveillance. Les trois propositions sont votées à l'unanimité.

L'Assemblée procède ensuite au renouvellement partiel (par cinquième) des membres du Conseil d'administration désignés par le sort, mais rééligibles conformément à l'article 21 des statuts.

Les membres sortants, qui sont MM. Christofle, Chocquel, Dalloz, Lefébure, Froment, Meurice et Mourey, sont réélus à l'unanimité.

L'Assemblée confirme de même à l'unanimité le mandat de commissaires de surveillance à MM. Goujon, Blot et Maurice Cottier et leur vote des remerciements pour le zèle qu'ils apportent dans l'accomplissement de cette fonction.

M. le Président annonce que, conformément à l'article 19 des statuts, le Conseil s'est adjoint cinq membres du Comité directeur du Musée des arts décoratifs : MM. le marquis de Chennevières, Dreyfus, Duplan, vicomte de Ganay, baron Gérard, mais, suivant les prescriptions de l'article 20, il soumet cette nomination à la sanction de l'Assemblée générale.

La nomination de MM. le marquis de Chennevières, Dreyfus, Duplan, vicomte de Ganay, baron Gérard, est ratifiée à l'unanimité.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à trois heures et demie.

RAPPORT DU PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE

Messieurs,

Chacun des cinq rapports annuels que j'ai déjà eu l'honneur de vous présenter a marqué une étape nouvelle dans la marche graduellement progressive de l'œuvre poursuivie par l'Union centrale; et sans vouloir retracer ici, depuis ses heureux débuts, l'histoire bien connue maintenant de notre Société, nous pouvons, avec une légitime satisfaction, jeter un regard en arrière et mesurer l'espace parcouru. Aujourd'hui encore ce n'est pas seulement de la gestion de vos intérêts et des travaux habituels de votre Conseil d'administration que j'ai à vous rendre compte : je dois encore vous entretenir des nombreuses et fécondes innovations introduites dans l'économie générale de notre institution, et l'on peut affirmer, dès à présent, que l'année 1880 sera une date mémorable de ses annales.

Je dois d'abord vous signaler l'accord établi entre l'Union centrale et le Musée des arts décoratifs. Par les conventions du 23 décembre dernier, les deux Sociétés ont voulu ainsi allier plus étroitement leurs efforts, confondre leurs aspirations, pour marcher parallèlement vers un but commun, en se prêtant un mutuel appui et en se complétant l'une par l'autre, sans rien changer à leur forme et à leurs statuts, tout en laissant à chacun de ceux qui les ont fondées et organisées la part de direction à laquelle il a droit par les résultats antérieurement acquis. Cet accord, messieurs, vous l'aviez déjà voté en principe dans votre Assemblée générale extraordinaire de 1877; il vient d'avoir sa consécration par l'adjonction au Conseil de cinq membres du Comité directeur du Musée, et nous vous proposerons tout à l'heure d'approuver ces nominations, qu'il vous appartient de ratifier et qui sont celles de MM. le marquis de Chennevières, le vicomte de Ganay, le baron Gérard, Dreyfus et Duplan.

La collection d'objets anciens qui sont la propriété de notre Société, figurent actuellement à l'exposition que vient d'ouvrir le Musée des arts décoratifs, sous la direction de son éminent et sympathique président. Enfin, pour affirmer devant le public notre unité de vues, le *Bulletin mensuel de l'Union centrale* va devenir en même temps l'organe du Musée. Par un traité signé tout récemment, un éditeur bien connu, M. Quantin, s'engage vis-à-vis des deux Sociétés, à ses risques et périls, à faire, sous le contrôle des deux Sociétés, le *Bulletin* auquel il désire apporter tous les perfectionnements nécessaires pour lui donner l'importance d'une Revue des arts décoratifs. Des illustrations pourront y être introduites pour l'intelligence du texte, et il aura comme annexe des portefeuilles contenant des reproductions originales, des compositions décoratives de maîtres anciens et modernes et des modèles divers des industries d'art. Le prix d'abonnement, uniformément fixé à 20 francs par an, donnera droit, comme précédemment, à une carte d'entrée personnelle et permanente à toutes les expositions de l'Union centrale, mais *de plus* (et c'est ici l'avantage nouveau) aux expositions du Musée. Notre budget se trou-

vera ainsi dégrevé de la charge que faisait peser sur lui, vous le savez, l'impression du *Bulletin*.

Maintenant, j'ai hâte d'arriver au sujet de nos préoccupations et de nos travaux actuels, c'est-à-dire notre prochaine exposition au palais des Champs-Élysées.

A l'Assemblée générale de l'année dernière, je vous annonçais que le programme en préparation devait offrir un élément nouveau à la curiosité du public qui s'écrie volontiers avec le poète :

Nous voulons du nouveau, n'en fût-il plus au monde!

Votre Conseil d'administration a pensé pouvoir satisfaire à ce vœu dans ce qu'il a de légitime et de réalisable, tout en restant fidèle aux sérieuses traditions de l'Union centrale qui s'est donné pour mission d'encourager les industries de l'art national et de leur conserver leur vieille et légitime prééminence.

Nos précédentes expositions ont présenté l'ensemble et comme l'inventaire général des produits de l'art industriel : et bien qu'elles eussent un caractère indéniable d'enseignement, la leçon ne se dégageait pas toujours nettement d'œuvres groupées sans méthode, et sollicitant très diversement l'attention du visiteur. Il a paru à votre Conseil d'administration et à la Commission consultative qui l'assiste de son précieux concours, qu'un arrangement rigoureux et analytique pourrait être plus facilement instructif sans cesser de satisfaire la curiosité : c'est pourquoi notre programme de cette année inaugure une série de trois expositions biennales et spéciales dont les divisions sont basées sur les produits naturels eux-mêmes que l'artiste met en œuvre et transforme à son gré. Et puisque nous vivons à une époque de méthode expérimentale et de science analytique, nous avons voulu, en outre, que ces expositions eussent un caractère *technologique* et didactique, c'est-à-dire qu'elles devront présenter dans un ensemble parfaitement coordonné : la matière première, les outils et procédés, les modèles des artistes, et enfin les œuvres d'art elles-mêmes. A ce sujet, permettez-moi, messieurs, de reproduire un passage du remarquable avant-propos dû à la plume élégante de M. Paul Mantz, président de la Commission consultative :

« Le temps n'est plus où l'on pouvait prétendre que la forme, l'ornementation, le style, sont indépendants des éléments que le travailleur met en jeu. Si la destination de l'objet à fabriquer est une loi qui s'impose à la fantaisie de l'homme de goût, la matière qu'il emploie a aussi ses exigences, comme elle a ses ressources propres, et elle demeure dans la plupart des cas, la génératrice des profits et des types et leur raison d'être. Dans le domaine spécial de chacune des branches de l'industrie, une exposition complète doit donc mettre en évidence, à côté des éléments naturels confiés à la main de l'ouvrier, le dessin ou la maquette qui lui sert de modèle, les outils dont il dispose, et enfin l'œuvre parachevée sur laquelle l'art, qui est le tout suprême, aura imprimé sa marque souveraine. »

Il n'était pas possible de faire rentrer dans le cadre restreint d'une seule exposition l'ensemble complet de toutes les industries d'art, et de pouvoir les suivre dans tous leurs développements avec leurs divers et nombreux procédés de fabrication.

Afin de poursuivre ce but dans la mesure des moyens dont nous pouvons disposer, nous avons dû étendre notre programme à trois expositions successives et le déterminer ainsi qu'il suit :

Exposition de 1880. — Le métal.

Exposition de 1882. — Les tissus, le papier, les peaux, le bois (appliqué au mobilier).

Exposition de 1884. — Le bois (appliqué à la construction et à la décoration), la pierre, la terre, le verre, la plante.

Et au sujet de cette nomenclature, j'ai le droit et le devoir de protester contre l'opinion erronée qui a pu s'accréditer auprès de quelques esprits inquiets et qui consisterait à prétendre que nous aurions donné le pas et, par suite, la préférence à certaines industries d'art au détriment des autres. Non, messieurs, notre Société n'a pas de préférences à affirmer; elle encourage avec une égalité absolue toutes les catégories d'artistes et de producteurs qui travaillent à la réalisation du beau; notre Société n'aurait garde d'oublier que l'ensemble des industries d'art lui fait une couronne dont tous les fleurons sont également précieux et qu'elle s'appelle l'*Union centrale*. Toutefois, le principe des expositions divisionnaires admis, il a bien fallu opter et fixer l'ordre dans lequel les œuvres de chaque industrie seraient successivement mises sous les yeux du public.

L'innovation introduite dans nos expositions en appelait une autre; et, pour assurer le fonctionnement de la méthode nouvelle, nous n'avons pas compté sur nos seules forces. Classer les métiers, suivre leur histoire, constater leurs progrès, analyser leurs éléments, telle était la tâche que des hommes spéciaux pouvaient seuls mener à bien, et c'est dans ce but que nous avons dû créer les Comités d'initiative, au nombre de treize, correspondant aux treize classes de l'exposition technologique.

A la date du 6 novembre dernier, j'avais l'honneur de présider une première fois la réunion plénière de ces comités dont les membres appartiennent aux institutions de l'Etat, aux Écoles du gouvernement, aux Chambres syndicales, aux jurys des expositions internationales, aux grands établissements de la fabrication parisienne et française.

Votre Conseil d'administration leur avait confié la mission de préparer l'exposition technologique, de propager son programme, de l'expliquer même aux intéressés et d'en faire valoir les avantages en ayant bien soin de mettre en relief le caractère désintéressé qui est le signe distinctif de nos entreprises. Depuis plus de six mois et avec un zèle qui ne s'est jamais ralenti, les Comités d'initiative se sont mis à l'œuvre; dans de nombreuses réunions, ils ont élucidé les questions souvent délicates qui leur étaient soumises, ont constamment servi d'intermédiaire entre la Société et les exposants et ont enfin amené les résultats qu'on était en droit d'attendre de leurs lumières et de leur sympathie : qu'ils reçoivent ici l'expression de notre plus entière gratitude.

Comme conséquence des expositions divisionnaires, une autre innovation a été introduite dans notre programme, c'est celle des concours *spéciaux*. Sur l'avis de la Commis-

sion consultative, le Conseil a décidé d'ouvrir, cette année, dix-huit concours spéciaux, correspondant aux diverses classes des industries du métal. Chacun de ces concours est pour ainsi dire en *partie double* et donne lieu à deux récompenses, l'une réservée aux artistes et comprenant tous les projets et modèles présentés à l'état de dessins ou de maquettes en plâtre, l'autre, spéciale à l'industrie et concernant les œuvres exécutées en métal et complètement achevées.

A des concours spéciaux il convenait d'attribuer des récompenses spéciales et, malgré le sacrifice pécuniaire qui devait en résulter, le Conseil n'a pas hésité à demander à la Commission consultative un programme de concours pour la création d'un diplôme et d'une plaquette honorifique, uniquement affectés à l'exposition de cette année et ayant pour sujet :

La Glorification des arts du métal.

Ces deux concours ont donné lieu à des œuvres fort remarquables, et il y a quelques jours à peine, l'enceinte où nous sommes réunis présentait au public l'exposition du concours pour le diplôme qui ne comptait pas moins de soixante projets. Conformément au programme, trois projets de diplôme et trois projets de plaquette ont été choisis pour concourir à l'exécution définitive d'où sortira certainement une œuvre d'art.

N'est-ce pas d'un heureux augure pour le succès de notre exposition du métal! Les artistes et les chefs de maison peuvent prendre part aux concours spéciaux avec la certitude de recevoir des récompenses dignes d'eux et d'autant plus précieuses que les plaquettes et diplômes, tirés à un très petit nombre d'exemplaires, ne seront plus jamais reproduits.

Toujours en vertu du principe des expositions *divisionnaires*, le Musée rétrospectif, qui avait été jusqu'à présent indépendant de l'exposition contemporaine en formera désormais le corollaire et le complément. La Commission consultative a proposé d'organiser cette année une exposition rétrospective du métal depuis l'antiquité jusqu'en 1815 et de consacrer une salle spéciale aux chefs-d'œuvre de l'Industrie moderne, depuis 1815 jusqu'en 1855. Grâce au système des expositions spéciales, il sera possible de présenter au public nombre d'œuvres intéressantes qui se trouvaient jusqu'ici en dehors de nos programmes et, par suite, de composer des séries très complètes pour chacune des industries d'art prises isolément.

Quant aux concours des écoles de dessin qui devront avoir lieu au palais de l'Industrie, sur la proposition de la Commission consultative, le Conseil d'administration estime ne pas devoir y convoquer, au moins cette année, les élèves des départements, peu familiarisés avec les programmes actuels de l'État : c'est donc pour les seules écoles de la ville de Paris que s'ouvrira la série de nos concours de l'exposition.

Pour égaliser la force des concurrents et faire une appréciation plus juste des résultats, les élèves seront divisés en deux groupes d'âges différents. Cette disposition nouvelle a déjà la sanction d'une expérience acquise dans les derniers concours annuels exécutés dans les salles de l'Union.

Permettez-moi d'ajouter un dernier trait au tableau bien incomplet que j'ai essayé de tracer de notre prochaine exposition.

Les plans toujours renouvelés de notre modeste et habile architecte, nous promettent pour cette année une conception des plus heureuses, un escalier monumental en parfaite harmonie avec notre programme et dont tous les motifs de décoration seront empruntés aux industries du métal.

N'avais-je pas raison, messieurs, de vous annoncer, au début de ce rapport, d'importantes et fécondes innovations? Et n'avons-nous pas lieu d'en espérer le succès?

En terminant cet exposé succinct, je crois être ici l'interprète des sentiments de tous, en adressant les plus vifs remerciements :

A la Commission de l'exposition qui a rédigé le programme actuel et en poursuit l'application;

A la Commission consultative qui, comme toujours, nous a si bien secondés;

Enfin, aux Comités d'initiative qui ont pu accomplir, à la satisfaction générale, la tâche délicate dont ils avaient bien voulu se charger.

Et maintenant, je cède la parole à l'un de mes collègues, M. Christofle, président de la Commission administrative et financière de l'Union. Il vous dira avec quelle sage économie vos intérêts ont été gérés et quels soins ont présidé à la conservation du fonds social : car, ainsi que je vous le faisais pressentir l'an dernier, nous arrivons à l'ouverture de l'exposition avec notre capital intact après avoir suffi à toutes les dépenses pendant une période de quatre années.

Ensuite, conformément à l'article 31 des statuts, M. Goujon, membre du Conseil de surveillance, vous fera connaître son appréciation sur la situation de la Société et sur le bilan des comptes présentés par les administrateurs.

Le Conseil a la conviction qu'après avoir pris communication de ces documents, vous voudrez bien lui donner votre approbation en constatant le résultat satisfaisant de ses travaux et l'état de prospérité dans lequel il a su maintenir l'Union centrale.

Le président de l'Union centrale,

EDOUARD ANDRÉ.

RAPPORT DU CONSEIL

SUR LA SITUATION FINANCIÈRE

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous présenter au nom de votre Conseil d'administration le rapport sur la situation financière de l'Union centrale au 31 décembre dernier.

RECETTES.

Les recettes ordinaires se sont élevées à fr. suivant détail ci après :		11.561 45
Actions et transferts	920 90	
Bulletin	1.075 35	
Loyers	2.237 50	
Revenus des fonds placés	6.811 75	
Divers	517 95	
Total	11.561 45	
Les recettes extraordinaires se sont élevées à fr. composées de :		839 55
Exposition universelle.		
Souscription	120 »»	
Remboursement par le Comité d'installation	419 55	
Don par un Comité d'installation	300 »»	
Soit un total de recettes pour l'année de fr.		12.401 »»
auxquels il y a lieu d'ajouter, pour avoir le montant total des ressources de l'Union pour l'exercice, le reliquat des fonds disponibles au 1er janvier 1879, soit fr.		163.553 08
donnant un ensemble de ressources de fr.		175.954 08

DÉPENSES

Les dépenses ordinaires se sont élevées à fr. se répartissant comme suit :		29.084 55
Actions et transferts	908 30	
Bulletin	3.214 65	
Loyers	6.750 »»	
Contributions et impôts	357 85	
Matériel	403 70	
Bibliothèque	103 75	
Frais de bureau	341 65	
Impressions de publicité	163 80	
Postes et télégraphe	245 60	
Chauffage et éclairage	792 65	
Voitures et transports	203 70	
Conférences	795 20	
Personnel	13.902 45	
Imprévu	1.501 25	
Somme égale	29.084 55	
Les dépenses extraordinaires se sont élevées à fr. provenant de :		1.612 70
Concours	1.203 40	
Exposition de 1880	409 30	
Somme égale	1.612 70	
Soit pour les dépenses totales de l'année, fr.		30.697 25

BALANCE GÉNÉRALE.

Ressources établies ci-dessus	175.954 08
Dépenses — —	30.697 25
Ce qui donne au 1er janvier 1880 un solde disponible de fr.	145.256 83

Si nous comparons les chiffres ci-dessus avec les prévisions budgétaires que nous vous présentions à votre dernière Assemblée, nous trouvons que les recettes de l'année, prévues pour fr. 14.300 »»
ne se sont élevées qu'à fr. 11.561 45
Soit une diminution de fr. 2.738 55
provenant exclusivement des recettes prévues pour le bulletin.

D'un autre côté les dépenses prévues pour 38.200 »»
ne se sont élevées en y comprenant les restes à payer au 31 décembre qu'à fr. 31.875 25
Soit une économie sur les prévisions de fr. 6.324 75

qui, se répartissant sur les divers services de l'Union centrale, démontrent la stricte économie apportée par le Conseil dans la gestion des affaires de notre Société.

Ces chiffres étant établis, le bilan de l'Union centrale, au 31 décembre 1879, se traduit comme suit :

ACTIF.

27 actions non libérées	842 50
293 bons de liquidation	157.913 40
Loyers d'avance	3.000 »»
Société générale	704 »»
Bulletin, abonnements à recouvrer	506 »»
Location des annonces	370 »»
Avance sur action Gonelle	50 »»
Exposition de 1876. Catalogues	700 »»
Matériel ancien	50.000 »»
— nouveau	2.900 »»
Caisse	2.228 95
Total de l'actif	219.214 85

PASSIF.

Moins-value sur les bons de liquidation remboursés	800 »»
Reste à payer au 31 décembre	1.174 »»
Capital social	200.000 »»
Profits et pertes	17.240 85
Total	219.214 85

Nous avions donc, messieurs, au 1er janvier de cette année, en dehors du capital social : 17.240 fr. 85 c. de ressources disponibles, qui nous permettent largement, ainsi que nous l'établissions dans notre dernier rapport, d'atteindre l'ouverture de notre sixième exposition au mois d'août prochain.

Dans votre dernière Assemblée, vous avez arrêté le budget de l'Union centrale pour le premier semestre de 1880; aujourd'hui, nous venons vous soumettre le budget du deuxième semestre, ou tout au moins un aperçu de notre situation au 21 décembre prochain, les résultats de l'exposition future étant laissés absolument en dehors.

RESSOURCES.

D'après l'état de situation au 30 juin 1880, qui vous a été présenté à votre dernière Assemblée, l'excédent de nos ressources en dehors du capital social s'élevait à fr. 2.094 15 auxquels il y a lieu d'ajouter la plus-value constatée plus haut sur les ressources disponibles au 31 décembre 1879, lesquelles s'élèvent à fr. 17.240 85
alors qu'elles n'étaient prévues que pour fr. 14.144 15
d'où un excédent de fr. 3.096 70
soit ensemble, pour les ressources disponibles au 30 juin, en dehors du capital social. . . 5.190 85
qui, avec les produits divers du semestre. . 3.606 »»
Forment un total de. 8.796 85

DÉPENSES.

Les dépenses pendant la même période, s'élèveront, suivant détail ci-après, à 11.650 fr.

Actions, droits de transferts. .	100 »»	
Bulletin.	600 »»	
Loyers à payer.	3.000 »»	
Chauffage et éclairage. . . .	200 »»	
Bibliothèque et Musée. . . .	250 »»	
Personnel.	7.000 »»	
Imprévu	500 »»	
Somme égale.		11.650 »»

Excédent de dépenses. 2.853 15
garantis par le capital social, que, du reste, le bénéfice de la future exposition augmentera certainement, comme les années précédentes, d'une somme importante.

En effet, messieurs, notre exposition se prépare dans de très bonnes conditions, et il y a tout lieu de penser que l'exposition du métal inaugurera dignement la série de nos trois expositions biennales.

Nous vous proposons, messieurs, d'approuver les comptes tels que nous venons de vous les présenter.

Le Président de la Commission des finances,

CHRISTOFLE.

JUGEMENTS DES CONCOURS
DE L'UNION CENTRALE

Composition du jury : M. E. Guillaume, *Président*. MM. Ed. André, Bouilhet, Berger, Falize, *Membres du conseil;* Davanne, Louvrier de Lajolais, P. Mantz, Sauvageot, *Membres de la Commission consultative;* Chapu, Aimé Millet, Ponscarme, *Sculpteurs;* Baudry, Gailland, Lameire, *Peintres;* Corroyer, Sédille, Trian, *Architectes*.

CONCOURS DU DIPLOME, 1re ÉPREUVE.

67 projets ont été envoyés.

Les trois projets admis à la seconde épreuve sont ceux de MM. Michel, Nel et Waret.

Cinq mentions ont en outre été accordées par ordre de mérite à MM. Pomba, Leman, Meynier, Fossey, Fouché.

* * *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHEQUE
MARS ET AVRIL 1880

Cours de législation artistique et industrielle à l'Ecole nationale des Arts décoratifs. — Don du directeur de l'Ecole.

Les tapisseries du garde-meuble, par É. Guichard. Texte par A. Darcel; 6e livraison. — Don de M. Guichard.

Le Case et i Monumenti di Pompei, 63e et 64e fascicules. — Don du ministre de l'instruction publique.

Documents inédits sur l'Histoire de France. IIe, IIIe IVe volumes, par de Guilhermy. — Don du ministre.

Il Eco de la Produccion. Envoi périodique échange du Bulletin avec la direction espagnole.

Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza, par L. Courajod, brochure. — Don de l'auteur.

Un album contenant 200 échantillons d'étoffes de la manufacture de F. Croco. — Legs de M. Croco.

Quatre tableaux (en étoffe), de la même manufacture. — Legs de M. Croco.

* * *

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant les mois de mars et avril 1880.

Sculpteurs	86	153
Peintres	63	101
Dessinateurs	53	64
Graveurs	36	37
Ciseleurs	»»	1
Décorateurs	29	37
A Reporter. . . .	267	436

Report.	267	436
Architectes	23	29
Bijoutiers	6	10
Ebénistes	1	13
Lithographes	2	1
Divers	66	78
Totaux	365	567

Dont 305 travailleurs le jour et 567 le soir. En mars, 521 ouvrages et en avril 635 ont été consultés.

* * *

EXPOSITION DE 1880

Le Conseil d'administration a nommé membres de la Commission exécutive chargée d'organiser le Musée rétrospectif: MM. Darcel, *président*, administrateur des Gobelins; Beaumont (de); Champeaux (de), sous-chef du bureau des beaux-arts à la Ville; Chennevières (Henri de), attaché au Louvre; Courajod, conservateur adjoint au Louvre; Demay, professeur aux Archives nationales; Duplessis (G.), directeur adjoint du cabinet des estampes; Dreyfus; Ephrussi (Charles); Feuardent; Fulgence; Gasnault, secrétaire général du Musée des Arts décoratifs; V. Gay; Giraud, conservateur au Musée de Lyon; J.-J. Guiffrey, archiviste; Héron de Villefosse, attaché au Louvre; Lambin; Lautière (de); Lebreton (Gaston), conservateur au musée de Rouen; Liesville (comte de); Mannheim; E. Müntz, bibliothécaire de l'Ecole des beaux-arts; Molinier, attaché au Louvre; Odiot (Ernest); Quantin, éditeur; Schlumberger; Stein; Yriarte, publiciste.

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Créer en France un vaste musée spécial pour les ouvriers de nos industries d'art, réunir et classer dans un ordre logique les spécimens les plus parfaits des arts décoratifs, faire circuler dans le pays tout entier, au moyen de collections ambulantes et par des expositions régulières, les chefs-d'œuvre de nature à développer le goût public : telle est la pensée qu'ont voulu mettre en pratique les fondateurs du Musée des arts décoratifs.

C'est dans ce but qu'ils ont constitué une société par acte notarié, dressé devant Mes Second et Aumont-Thiéville, et établi leurs statuts le 13 avril 1877. C'est pour donner plus de vigueur à leurs efforts qu'ils ont confondu leur action avec celle de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Tous les actes se trouvent d'ailleurs consignés dans la série des procès-verbaux des séances du comité directeur, depuis le premier jour de leur association, et nous continuerons à les enregistrer régulièrement à cette place, comme les documents officiels destinés à constituer l'histoire exacte de l'institution.

Nous croyons donc devoir résumer ici ces procès-verbaux, depuis le 16 mars 1877, jour où les membres fondateurs du Musée se sont réunis pour la première fois. Après avoir liquidé de cette façon l'arriéré, nous donnerons en détail les Actes, *Rapports*, etc., de la Société au fur et à mesure qu'ils se produiront.

Séance du 16 mars 1877.

Réunion à l'Hôtel de Luynes. — Etaient présents: MM. Barrias, Georges Berger, marquis de Biencourt, Emmanuel Bocher, Boucheron, de Champeaux, duc de Chaulnes, Paul Dalloz, Dommartin, Duc, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, vicomte Etienne de Ganay, baron Gérard, Gérôme, Guillaume, Lafenestre, Mannheim, Paul Mantz, Odiot, de Saux, Sensier, Charles Tardieu, Vinet.

M. de Saux rend compte de l'initiative prise par huit des membres susnommés, et de leurs démarches pour constituer un vaste comité de patronage destiné à populariser l'œuvre qu'il s'agit de fonder. Il donne un résumé de ce qui a été fait pour obtenir le concours de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, et constituer un comité de direction composé de trente personnes. Puis le comité se constitue régulièrement : M. le duc de Chaulnes est nommé *président;* M. le vicomte de Ganay, *vice-président;* MM. Tardieu et de Champeaux, *secrétaires*. Sur la proposition de M. le duc de Chaulnes, la question de savoir si la Société du musée des Arts décoratifs s'entendrait avec la Société de l'Union centrale pour diriger l'œuvre en commun est mise aux voix et adoptée à l'unanimité moins une voix. — Une sous-commission chargée d'étudier les nombreuses questions

d'organisation du futur musée, est constituée; elle prendra le nom de *Comité des statuts* et se composera de sept membres : MM. Berger, Dalloz, Dupont-Auberville, de Ganay, Lafenestre, Louvrier de Lajolais et Sensier.

Séance du 27 mars 1877.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Réunion à l'Hôtel de Luynes. — Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, de Champeaux, Tardieu; — Barrias, marquis de Biencourt, Emmanuel Bocher, H. Bouilhet, Boucheron, Dommartin, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, le baron Gérard, Gérôme, Odiot, de Saux, Sensier, de Sourdeval, vicomte de Ganay, G. Berger, P. Mantz, L. de Lajolais.

Décision du comité fixant à trente le nombre de ses membres. Le comité de patronage pourra être augmenté, mais avec l'agrément du comité directeur. Le président rend compte des travaux du Comité des Statuts.

Séance du 10 avril 1877.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Réunion au Palais de l'Industrie. — Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, de Champeaux, Tardieu; — Ballu, Barrias, Berger, E. Bocher, Boucheron, Dalloz, Dommartin, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, baron Gérard, vicomte de Ganay, Ch. Mannheim, Odiot, de Saux, Sensier, de Sourdeval. E. Vinet. — Mes Segond et Aumont-Thiéville, notaires, assistent également à la séance.

Me Segond, notaire, donne lecture du projet de statuts et du rapport rédigé par la commission spéciale. Discussion à ce sujet; l'ensemble des statuts est mis aux voix et adopté. — M. le président rend compte de ses démarches pour obtenir de l'Etat un local pour le musée futur. Il a reçu du directeur des beaux-arts l'espoir que le pavillon de Flore serait mis à la disposition du Comité directeur; en outre, M. le ministre des travaux publics a demandé à son collègue des beaux-arts de préparer un rapport dans lequel il se proposerait d'utiliser le palais des Tuileries, après sa reconstruction, pour y installer définitivement le nouveau musée des arts décoratifs.

Séance du 13 avril 1877.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, vicomte de Ganay, de Champeaux, Tardieu; G. Berger, Em. Bocher, Boucheron, Barrias, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, baron Gérard, Duc, Mannheim, Odiot, de Saux, Sensier, de Sourdeval; Mes Second et Aumont-Thiéville, notaires, assistent également à la séance.

Adoption des statuts dans leur forme définitive. — Nomination d'une *commission dite de la presse et de la publicité* chargée de rechercher tous les moyens de publicité susceptibles d'aider au résultat de la création du Musée. Sont choisis pour faire partie de cette commission : MM. Dalloz, Berger, Tardieu, de Lajolais, Bocher, de Sourdeval, G. Lafenestre, baron Gérard, Mannheim, de Biencourt, Sensier, P. Mantz.

Séance du 27 avril 1877.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, vicomte de Ganay, de Champeaux; Dupont-Auberville, Georges Berger, marquis de Biencourt, Boucheron, Fourdinois, Duplan, Odiot, de Sourdeval, Em. Bocher, de Saulx, Ballu.

La sous-commission de la presse et de la publicité est chargée de préparer un projet de classification du Musée. Quatre nouveaux membres sont adjoints à cette sous-commission : MM. Duc, de Ganay, de Champeaux et Dommartin.

Séance du 20 juin 1877.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, vicomte de Ganay, de Champeaux; G. Berger, Mannheim, Boucheron, Sensier, Paul Mantz, Odiot, baron Gérard, Dupont-Auberville, Lafenestre.

M. Lafenestre donne lecture, au nom de la sous-commission de la presse, du rapport qu'il a été chargé de rédiger sur le projet de classification du futur musée. Ce rapport est adopté à l'unanimité et sera imprimé. — M. le baron Gérard propose un de ses hôtels pour y installer le Musée.

Séance du 25 janvier 1878

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Réunion à l'Hôtel du Commissariat général de l'Exposition universelle. — Etaient présents : MM. de Ganay, Tardieu, de Champeaux; E. Bocher, G. Berger, Odiot, baron Gérard, Fourdinois, Paul Dalloz, Dupont-Auberville, Lafenestre, Mannheim, Sensier, Boucheron.

Le Comité, informé que le gouvernement est disposé à céder au Musée le pavillon de Flore, délègue ses pouvoirs à son bureau, à l'effet de traiter avec l'État de la location. La sous-commission de la presse est chargée de préparer la constitution des sections, composées de personnes compétentes, et qui seront chargées d'aider le comité directeur pour l'organisation du musée.

Séance du 24 mai 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Réunion au pavillon de Flore. — Etaient présents: MM. le duc de Chaulnes, de Ganay, de Champeaux; — Sensier, Fourdinois, Boucheron, de Saux, Odiot, Duplan, Dupont-Auberville, Barrias, Dalloz, P. Mantz, Louvrier, de Lajolais, Bouilhet, marquis de Biencourt, Lafenestre, Mannheim, Duc.

M. le duc de Chaulnes, président, lit un rapport sur l'état actuel de la Société; — Démission de M. Dommartin, membre du comité. — Nomination d'Adolphe de Rothschild et Ad. Longperier, comme membres du comité. — Lecture est donnée du travail de la sous-commission de la presse relatif à la constitution de douze sections.

Séance du 4 juin 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, vicomte de

Ganay, de Champeaux; marquis de Biencourt, Ballu, Dupont-Auberville, Duplan, Odiot, Dalloz, Fourdinois, Boucheron, Sensier, de Saux, Lafenestre.

Nomination de M. le comte de Greffulhe comme membre du comité. — Installation au pavillon de Flore. Le comité décide qu'il est nécessaire de former un commencement d'administration. M. Victor Champier, publiciste, est nommé secrétaire du Musée et chargé d'organiser la souscription publique en faveur de l'œuvre, de faire connaître l'œuvre à la presse au moyen d'articles, etc.

Séance du 14 juin 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, de Champeaux, — Ed. André, Sensier, P. Mantz, Lafenestre, Fourdinois, de Biencourt, de Rothschild, Barrias, Odiot, Mannheim, P. Dalloz, Véron; — V. Champier.

M. Victor Champier donne lecture d'une brochure dont il a préparé la rédaction et qui est destinée à faire connaître l'œuvre du musée. Diverses modifications y sont apportées par le Comité, qui en décide l'impression.

Séance du 18 juin 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay, de Champeaux, — Odiot, baron Gérard, de Saux, Duplan, Dalloz, baron de Rothschild, Ed. André, de Lajolais, Fourdinois, Sensier, Boucheron, marquis de Biencourt, Lafenestre; — V. Champier.

M. Sensier est nommé trésorier de la Société. — Un Comité spécial de propagande est désigné; il se compose de MM. Paul Dalloz, Lafenestre, de Lajolais, Sensier; — V. Champier. — Organisation d'une exposition de tableaux.

Séance du 24 juin 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay, de Champeaux, Barrias, Dalloz, marquis de Biencourt, Dupont-Auberville, Fourdinois, Odiot, P. Mantz, Sensier, Duplan, Mannheim; — V. Champier.

Diverses nominations sont faites dans le Comité de patronage et dans les sections. — Une sous-commission spéciale est désignée pour faire des acquisitions à l'Exposition universelle; elle se compose de MM. P. Dalloz, P. Mantz, de Lajolais, Mannheim, de Champeaux et Odiot. Le Comité délègue ses pouvoirs à cette sous-commission.

Séance du 30 octobre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, Tardieu, de Champeaux, Ballu, Barrias, Boucheron, Bouilhet, Dalloz, De Saux, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, Mannheim, Mantz, Odiot, Sensier, de Rothschild; — Féral, Lorain, V. Champier.

M. le président rend compte au Comité de ce qui a été fait depuis le mois de juin par la sous-commission qu'il avait instituée; rapport sur l'exposition de tableaux qui a eu lieu au profit de l'œuvre et qui a été ouverte le 19 août. — Il est décidé qu'une autre exposition fera suite à celle-ci, laquelle sera composée des chefs-d'œuvre de l'art industriel contemporain ayant figuré à l'Exposition universelle, au Champ de Mars. M. Lefuel, architecte du palais des Tuileries, met à la disposition de la Société le premier étage du pavillon de Flore.

Séance du 5 novembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, de Champeaux, Barrias, Boucheron, Dalloz, P. Mantz, Odiot, Sensier, Duplan, Bouilhet, de Lajolais, Lafenestre, de Saux, Mannheim, Dupont-Auberville, Fourdinois, V. Champier.

Le Comité est informé que le gouvernement songe à établir au Champ de Mars un musée industriel. Proposition faite à ce sujet. Démarche de M. le duc d'Audiffret-Pasquier et de M. le duc de Chaulnes auprès des ministres des beaux-arts et du commerce.

Séance du 8 novembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, Tardieu, de Champeaux, Barrias, Boucheron, Bouilhet, Dalloz, Duplan, Fourdinois, Lafenestre, de Lajolais, Mantz, Odiot, Sensier; — V. Champier.

M. Berger fait part au Comité que le ministre du commerce songerait à comprendre le Musée des arts décoratifs dans le vaste musée industriel qu'il projette de créer au Champ de Mars, et qu'il lui réserverait le vestibule d'honneur de ce palais. Le Comité décide qu'il attendra une démarche officielle. — Le groupe du mobilier de l'Exposition universelle demande par lettre au ministre du commerce d'attribuer au Musée des arts décoratifs une partie des fonds restant disponibles sur la loterie nationale. — Organisation de l'exposition d'art contemporain; clôture de l'exposition de tableaux. Achat de vitrines.

Séance du 29 novembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. de Ganay, de Champeaux, Berger, Sensier, Bouilhet, Odiot, Fourdinois, de Saux, Mantz, Dupont-Auberville, Mannheim, Barrias, baron de Rothschild; — V. Champier.

Exposition d'art contemporain, dons et prêts; lettres diverses. — M. Berger lit un rapport qui lui a été demandé par M. le ministre du commerce sur la création du musée industriel et sur les moyens pratiques d'y rattacher le Musée des arts décoratifs.

Séance du 3 décembre 1878

PRÉSIDENCE DE M. PAUL DALLOZ.

Étaient présents : MM. Paul Dalloz, de Champeaux, Fourdinois, Mannheim, Odiot, de Saulx, Dupont-Auberville; — V. Champier, Lorain.

Exposition d'art contemporain; mesures diverses. Nécessité pour le Musée d'avoir un cachet et une devise. Une

demande sera adressée à un artiste par une sous-commission nommée spécialement et qui se composera de MM. P. Dalloz, Mantz, Lafenestre, de Champeaux.

Séance du 10 décembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. PAUL DALLOZ.

Etaient présents : MM. Dalloz, de Champeaux, G. Berger, de Saux, Odiot, Boucheron, Barrias, de Lajolais, Fourdinois, Paul Mantz, de Longpérier, Lafenestre ; — V. Champier, Lorain.

Exposition d'art contemporain; offres d'objets et dons. Nominations dans les sections ; décision donnant droit aux douze présidents de ces sections de faire partie de la commission des expositions.

Séance du 17 décembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. de Ganay, de Champeaux, Duplan, de Saux, Dalloz, de Longpérier, Fourdinois, de Lajolais, Dupont-Auberville, Barrias, Odiot, Bouilhet, Mannheim, Lafenestre, Boucheron ; — V. Champier, Lorain.

Le président apprend au Comité la mort de M. Sensier, trésorier du Musée, et se fait l'interprète des regrets unanimes que cette perte inspire à ses collègues. M. P. Gasnault est nommé secrétaire général du musée. Une commission des finances est désignée : elle se compose de MM. Bouilhet, P. Dalloz et Fourdinois.— Le secrétaire général de l'Union centrale, M. Beziès, est nommé trésorier du Musée.

Séance du 24 décembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. de Ganay, de Champeaux, Odiot, baron Gérard, Dupont-Auberville, Bouilhet, P. Mantz, de Biencourt, Fourdinois, Berger, de Longpérier ; —V. Champier, Lorain.

Rapport de M. Bouilhet sur les attributions du secrétaire général du Musée et du trésorier de l'Union centrale. — Organisation de l'exposition d'art contemporain et fixation de la date d'ouverture au 6 janvier suivant.

Séance du 30 décembre 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. de Ganay, de Champeaux, Fourdinois, Odiot, Dupont-Auberville, Bocher, Berger, Boucheron, Mannheim, P. Mantz, marquis de Biencourt, P. Dalloz ; — P. Gasnault.

Le nouveau secrétaire général est présenté au Comité. — Discussion des mesures définitives pour l'ouverture de l'exposition d'art contemporain. — Le Comité adresse à son président, M. le duc de Chaulnes, que la maladie retient en Italie, l'expression de tous les regrets que son absence lui inspire en un semblable moment.

(*A suivre.*)

***

CORRESPONDANCE

Voici la lettre dont nous parlions plus haut et qui a été adressée par M. Christofle au Comité directeur du Musée des Arts décoratifs, à la date du 8 avril 1880 :

« Monsieur le Président du Musée
des Arts décoratifs,

« Au moment où le Musée des Arts décoratifs va ouvrir ses portes au public, nous désirons nous associer plus directement encore à son œuvre, en lui offrant les trois pièces d'orfèvrerie qui accompagnent cette lettre.

« Ces pièces composant un service à café de style Louis XVI, dont l'original a été exécuté en argent repoussé, figuraient à l'Exposition universelle de 1867 et n'ont jamais été reproduites.

« Nous n'avions consenti à cette interdiction vis-à-vis du propriétaire de ces objets qui voulait posséder un exemplaire unique, qu'à la condition de pouvoir cependant en offrir une reproduction au premier Musée d'art industriel qui se fonderait en France.

« Nous avons donc profité de notre liberté d'action pour offrir au Musée des arts décoratifs ce spécimen d'un des morceaux de ciselure les plus soignés qui soient sortis de nos mains.

« Veuillez nous permettre, monsieur le Président, d'appeler, à cette occasion, l'attention du Comité directeur sur l'intérêt qu'il y aurait à solliciter l'industrie française, pour aider le Comité à créer dans le Musée un département spécial pour les œuvres modernes les plus remarquables, soit en original, soit en reproduction.

« Nous ne doutons pas que tous les industriels français ne soient disposés à vous aider dans cette œuvre, en vous offrant les types les plus soignés et les mieux réussis de leur fabrication, et ne tiennent à honneur de voir figurer dans le Musée leurs travaux à côté de chefs-d'œuvre de l'art décoratif ancien, que votre sollicitude pour le perfectionnement de nos industries d'art cherche à faire passer sous les yeux du public.

« Le Musée pourrait ainsi former à peu de frais et rapidement une collection, qui, bien choisie, épurée avec soin, serait une excitation et un encouragement pour nos artistes de l'industrie et deviendrait le véritable trésor de la curiosité de l'avenir.

« Veuillez agréer, Monsieur le Président,
l'expression de nos sentiments distingués.

« *Signé :* CHRISTOFLE. »

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs, par D. Guilmard. — Paris, E. Plon et Cie, 1880.

La première livraison de cet intéressant ouvrage vient de paraître; elle contient une excellente introduction dans laquelle le baron Davillier, si compétent en la matière, après un rapide coup d'œil sur l'histoire de l'ornement et les maîtres ornemanistes, explique le but que s'est proposé l'auteur :

« De nombreux recueils ont été publiés sur l'ornement, mais l'histoire écrite et figurée de cet art, une histoire ayant pour base et pour point de départ l'invention de la gravure, n'a pas encore été faite. Cette lacune sera comblée par le *Répertoire des maîtres ornemanistes* qui réunit, dans son texte, les œuvres des graveurs en ce genre de toutes les époques et de tous les pays, classées méthodiquement et reproduites avec la plus scrupuleuse fidélité. »

Il n'est pas besoin d'insister pour constater l'utilité pratique de ce recueil, qui réunit une foule de documents dispersés et épargne un temps précieux aux chercheurs, aux artistes et aux industriels. En effet, M. Guilmard a pris le soin d'indiquer toutes les pièces gravées qui se trouvent à la Bibliothèque nationale, à l'Arsenal, à Bruxelles et chez les principaux collectionneurs de Paris. Des tables des maîtres et des motifs d'ornement facilitent l'étude et désignent en particulier toutes les sources auxquelles on peut puiser à la Bibliothèque nationale.

L'ouvrage comprendra, outre le texte, une grande quantité de reproductions faites par les procédés de report, en sorte que tous les types qui y seront réunis auront une exactitude absolue.

Le nombre des documents figurés, la forme chronologique adoptée pour la nomenclature des maîtres de chaque école, l'abondance des œuvres indiquées avec précision et clarté feront de ce volume un livre indispensable pour les travailleurs et surtout pour les industries d'art, dont la base est le dessin ornemental.

L'ouvrage débute par l'Ecole française et déjà la première livraison compte les noms illustres de J. Cousin, Du Cerceau, G. Tory, des compositions de ces maîtres et d'Etienne de Laune, René Boilvin, Woeiriot, Pierre Collot.

M. Guilmard complète par cette excellente publication son précédent ouvrage *la Connaissance du style de l'ornementation;* il n'est pas besoin de lui prédire le succès auquel il a droit.

*
* *

L'Année artistique. Deuxième année : 1879, par Victor Champier, secrétaire du Musée des arts décoratifs, un vol. in-8°. Paris, 1880. A. Quantin, éditeur.

Les questions d'art font depuis quelques années partie des plus vives préoccupations du public. La saine agitation faite en faveur de l'enseignement du dessin, le mouvement considérable des affaires à l'hôtel Drouot, au Salon, l'attention portée vers les applications de l'art à l'industrie, sont des indices incontestables que la sollicitude du public se dirige avec persistance sur tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'observation et à la critique des ouvrages qui peuvent illustrer ou enrichir le pays. Rassembler dans un livre commode à manier et d'intelligente méthode les matériaux complets pour l'histoire de l'année, présenter l'ensemble de tout ce qui intéresse, depuis la nomenclature des sociétés d'art et des administrations, avec leurs budgets, leurs destinations et leurs divisions; donner, avec les documents officiels, l'appréciation indépendante et modérée dans sa critique des actes administratifs; faire, en un mot, un *memento* précis, clair et complet, c'était aller au-devant d'un succès certain. Aussi bien, la première *Année artistique* (1878) l'a-t-elle obtenu, et son auteur, encouragé, présente un nouveau volume amélioré sur les points que l'expérience, les avis obligeants et les communications précieuses ont rendus plus complets et plus pratiques. M. Victor Champier a donné, cette année, d'intéressants développements au chapitre de l'Art en province, des études très sérieuses sur les actes et les réformes de l'administration des Beaux-Arts, et réuni sous le titre de Répertoire les documents les plus complets sur tout ce qui se rattache aux beaux-arts en Europe. Son livre est le véritable guide des beaux-arts, indispensable à l'heure du travail et des recherches.

A.-L. de L.

*
* *

L'*Année Archéologique*, par Anthyme Saint-Paul, 4e année, 1879. — Paris, 1 vol. in-8°. A. Quantin, éditeur.

L'Archéologie est devenue de nos jours une science à la mode; on s'est aperçu que sous des dehors rébarbatifs elle cachait des qualités exquises, qu'elle formait un passe-temps des plus agréables; que grâce à elle le passé s'éclairait chaque jour d'une lumière plus vive de vérité, enfin qu'elle fortifiait l'esprit d'une infinité de connaissances précieuses. Aussi depuis vingt-ans, l'archéologie s'est installée partout en véritable souveraine, et a sa place officielle dans le cortège des choses que protégent et qu'encouragent les divers pays. En France, où notre commission des monuments historiques a des travaux si multiples, les études archéologiques sont poussées avec ardeur, et nous témoignons de notre zèle en entretenant en Grèce et à Rome des écoles spéciales, en donnant des missions aux hommes compétents, etc. En Allemagne, on fait une large part à l'archéologie, et le gouvernement semble depuis quelques années pousser encore dans ce sens l'activité nationale: les fouilles de Pergame et d'Olympie, sans parler des autres découvertes, sont là pour attester les magnifiques résultats de cette belle science. Est-il besoin de parler de l'Angleterre, où deux sociétés archéologiques entretiennent un mouvement incessant en faveur des monuments du passé? De l'Italie, où des trésors inestimables surgissent tous les jours du sol? De la Grèce et des autres pays?

M. Anthyme Saint-Paul a eu l'excellente idée de tenir comme une sorte de journal régulier de toutes les tentatives et découvertes archéologiques qui ont lieu. Depuis trois ans, il faisait paraître avec succès un petit volume traitant avec beaucoup d'exactitude et de soin ce sujet compliqué. Cette fois, il a agrandi son plan, augmenté son format, élargi son champ de travail, et l'*Année archéologique* se trouve le volume le plus complet qu'on puisse trouver sur ces matières; je crois même qu'il n'en existe nulle part d'analogue dans aucun pays.

V. Ch.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A Quantin

Composition de Viollet-le-Duc pour les peintures décoratives du château de Pierrefonds.

EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE VIOLLET-LE-DUC

II

(Suite.)

Pour démontrer ce que j'avançais en terminant la première partie de ce travail, j'aurais voulu donner ici en exemple l'image d'un des nombreux flambeaux de métal que Viollet-le-Duc a composés.

Une circonstance imprévue m'empêche de réaliser ce désir. Heureusement les chandeliers du XIIe ou du XIIIe siècle sont suffisamment connus pour que la description en soit compréhensible à la rigueur sans le secours d'une figure. De plus, le lecteur a certainement remarqué à l'exposition du musée de Cluny les dessins dont je vais parler ; il pourra donc suivre mes explications sans trop de difficulté, je l'espère, s'il veut bien rassembler ses souvenirs.

Le flambeau que j'ai en vue est de grande dimension et accuse le style de la fin du XIIe siècle. On y observe les trois membres ordinaires des colonnes de pierre, base, fût, chapiteau.

Remarquons-le tout d'abord, chacune de ces parties offre des dispositions très prononcées qui ne rappellent en rien celles des supports lapidaires. La base, sorte de coupe large et renversée, est d'une ampleur surprenante; des feuilles repliées sur elles-mêmes comme des crosses en

couvrent la surface dans laquelle des évidements sont réservés. Le fût, de courte proportion, est entouré à mi-hauteur d'un anneau épais. Une coupe très évasée forme le chapiteau; aucune solution de continuité n'existe à sa périphérie.

Ces caractères, que j'esquisse à grands traits, ne sont pas dus à un caprice de l'imagination; ce qui les a suggérés, c'est la destination même de l'objet, c'est le ferme propos de tirer de la matière tout le parti qu'elle comporte : pour employer une expression dont Viollet-le-Duc aimait à se servir, ces caractères sont les conséquences logiques du *programme* que l'artiste devait remplir.

Rien de plus aisé à démontrer.

Il est trois conditions auxquelles doit satisfaire tout support mobile destiné à recevoir une torche de cire, comme celui que nous décrivons. En premier lieu, la stabilité doit en être telle qu'il soit difficile de le renverser autrement qu'avec intention; il faut, en second lieu, qu'on puisse au besoin le tenir d'une manière commode; enfin il est indispensable qu'il soit disposé de telle manière que la cire brûlante de la torche ne déborde ni ne se répande jamais sur les objets avoisinants.

Plusieurs particularités du chandelier décrit plus haut s'expliquent déjà : l'ampleur des proportions, — elle contribue à le rendre stable; la forme annulaire qui en divise la tige, — elle permet de le porter avec facilité; le vase creux et aux parois pleines qui le couronne, — c'est le réceptacle dans lequel tombe la cire en fusion.

Mais ces formes si frappantes n'ont pas été données au flambeau seulement en vue de sa destination, elles tiennent encore, rappelons-le, à l'emploi judicieux de la matière qui le compose. Je n'ai pas à m'étendre ici sur les propriétés plastiques du cuivre. Tout le monde sait que ce métal est utilisé dans les arts à l'état de pièces très minces, que l'on obtient par le procédé du moulage. Ces pièces, ajustées ensuite les unes avec les autres, forment un corps creux dont toutes les parties ont entre elles une grande cohésion, mais qui est d'un poids faible en proportion de son volume. Il faut donc, pour qu'il ait l'aplomb suffisant, le faire reposer sur une base d'une largeur considérable. De là l'extension qu'a reçue la partie inférieure du flambeau. C'est encore le métal qui, par sa densité, a provoqué les évidements qui découpent cette partie. Nous l'avons dit déjà, la coupe supérieure n'offre pas de perforations; à cet endroit, elles auraient contrarié les exigences du programme.

Quoique l'artiste ait mis en œuvre la matière métallique avec beaucoup

de justesse, il n'a pas eu recours jusqu'ici à un mode d'application qui la caractérise au plus haut point. Le cuivre, simplement jeté au moule ou travaillé ensuite au marteau, est en effet susceptible de s'étendre, de s'épanouir en forme de rameau, et dans une mesure pour ainsi dire illimitée, autour d'une tige à laquelle il se soude. On peut de la sorte créer aisément une ornementation d'apparence végétale.

Il serait vraiment regrettable de ne pas rencontrer une particularité de ce genre dans l'objet que nous analysons. Mais Viollet-le-Duc, pénétré comme il l'était de l'importance qu'il faut attribuer à la juste appropriation de la matière dans l'œuvre d'art, n'a eu garde de négliger cette disposition qui, lorsqu'on l'utilise à propos, met si bien en évidence une des ressources décoratives les plus précieuses que le métal puisse offrir. Aussi notre chandelier est-il entouré, à la partie supérieure du fût, de brindilles groupées avec élégance et du plus charmant effet. L'étude de ses ornements secondaires montre qu'un goût délicat en a toujours fixé le choix; je n'attirerai cependant pas l'attention sur ce point. Il me suffit à cet instant d'avoir montré en action la méthode que Viollet-le-Duc s'est efforcé de répandre.

Ce que je vais essayer maintenant, c'est d'apprécier l'influence que cette méthode est de nature à exercer sur les œuvres de notre temps. On ne saurait le méconnaître, la satisfaction donnée aux exigences du *programme* et l'emploi *raisonné* de la matière sont les seuls moyens de restituer à l'art ornemental le caractère de sincérité qu'il a perdu depuis si longtemps. A ce point de vue l'exposition des dessins de Viollet-le-Duc ne sera pas stérile; elle suggérera plus d'une réflexion à qui sait voir. On y apprendra, par exemple, cette vérité si élémentaire et si méconnue, que les formes d'un même objet doivent différer suivant la matière avec laquelle on l'exécute, et c'est beaucoup déjà! On en retirera cette impression qu'une méthode fondée sur le raisonnement, loin d'entraver l'artiste, lui fournit, au contraire, des motifs d'inspiration. Il sera facile d'y reconnaître enfin que les principes proclamés par Viollet-le-Duc permettent de créer une ornementation originale tout aussi bien que de faire revivre une ornementation archéologique.

Il ne faudrait pas s'y méprendre cependant, ces principes, quels que soient les avantages qu'en présente l'application, ne suffisent pas à donner le caractère artistique à la forme générale qu'ils déterminent dans une certaine mesure; s'il est nécessaire de les suivre pour ne pas s'égarer, il serait imprudent d'en attendre des résultats qu'ils ne peuvent point produire.

L'exemple du flambeau justifie cette manière de voir. Il n'aura pas échappé au lecteur que, tel qu'il a été tracé, le programme de cet objet peut

également guider la fabrication du chandelier le plus modeste, d'un de ces ustensiles de ménage que prodigue l'industrie de la ferblanterie. Il ne serait pas difficile, je crois, de rencontrer un de ces produits dans lequel les conditions indiquées tout à l'heure fussent assez exactement remplies. Dirons-nous pour cela que c'est une œuvre d'art? Très certainement non. Pour rendre une œuvre digne de ce nom, ce n'est donc pas assez de satisfaire aux exigences d'un programme, d'utiliser certaines propriétés de la matière; il faut encore remplir des conditions d'un tout autre ordre. Nous n'avons pas à les indiquer ici, par la raison que plus tard, dans cette Revue même, nous aurons à traiter la question avec tous les développements qu'elle mérite. Il nous suffira de spécifier ici celle de ces conditions qui est la plus importante, en disant que la destination morale de l'œuvre d'art doit se manifester par le caractère expressif et par la beauté de la forme.

Concluons donc : la méthode de Viollet-le-Duc excelle à coordonner les différentes parties du squelette, ou, si l'on aime mieux, de la structure des objets; au delà, elle cesse de guider l'artiste, et c'est au sentiment de faire le reste. Mais, quoique les effets n'en aillent pas jusqu'à revêtir un objet de toute la beauté qu'il est susceptible de recevoir, l'emploi de cette méthode est néanmoins la condition première des compositions bien réglées. En l'appliquant, on pourra peut-être créer des œuvres médiocres, si l'on est inhabile; on ne courra pas du moins le risque de produire des œuvres absolument fausses. A notre époque cette considération n'est pas à dédaigner.

Du vivant même de Viollet-le-Duc, son œuvre a eu la fortune singulière de soulever un vif enthousiasme, tout en restant, il faut le dire, incomprise de la majeure partie du public. On s'est toujours obstiné à voir en lui le dessinateur habile, le savant qui avait ressuscité l'art du moyen âge, plutôt que le théoricien et le rénovateur. Souvent même on a contesté qu'il possédât la faculté maîtresse des grands artistes, l'imagination.

Ses dessins exposés aujourd'hui montrent combien cette dernière opinion était exagérée. S'il aimait les formes du moyen âge de préférence à toutes les autres, il savait les empreindre au besoin d'un caractère ferme, simple et vraiment original. Plusieurs de ses projets révèlent des qualités d'invention qu'il serait injuste de méconnaître. Je n'en veux d'autre preuve que la figure jointe à cet article sous le titre de *Porche d'une église à construire en Algérie*. C'est la reproduction d'un dessin fait par Viollet-le-Duc, vers 1858, autant que je me le rappelle, pour les élèves de l'atelier qu'il dirigea pendant un temps malheureusement trop court.

Quoique l'influence du moyen âge y soit visible encore, ce porche est

d'un style à part et très personnel. Toutes les formes y ont été réglées par la méthode que nous avons fait connaître. Le toit en saillie offre une protection contre le soleil ou la pluie et motive en même temps les *corbeaux* qui le soutiennent : de là des ombres très caractérisées. Les dalles qui com-

Projet de porche pour une église rurale de l'Algérie. — Dessin inédit de Viollet-le-Duc, appartenant à M. Chipiez.

posent le toit sont monolithes, parce que des joints permettraient aux eaux de détériorer l'édicule. Au point où ces dalles se réunissent, une croix est placée ; c'est non seulement un symbole et un ornement, mais un couvre-joint et un amortissement destiné à maintenir par son poids la fixité des dalles. Il n'y a pas jusqu'aux impostes ou chapiteaux que l'on remarque dans le petit portique, qui ne s'expliquent par des raisons analogues. Pendant la

construction de cette annexe du porche, on a fait reposer les *cintres* de charpente nécessaires pour former les arcades sur une assise dépassant la largeur du pilier; comme on a remarqué ensuite que cette assise plus grande que les autres donnait au portique un certain caractère de fermeté, on l'a conservée à peu près telle quelle.

Mais ce n'est pas seulement dans ce genre de productions que le talent de Viollet-le-Duc se manifeste avec éclat. Sous son crayon, la faune et la flore murales, si négligées pendant ces derniers siècles, reçoivent un accent d'une vivacité merveilleuse et comme une vie nouvelle. Que les motifs en soient tirés de la nature ou qu'ils réalisent une conception fantastique, c'est toujours la même richesse d'expression, la même fantaisie remplie d'imprévu. Là, ce sont des églantiers qui se ramifient dans des moulures profondes, et y créent des jeux de lumière du plus heureux effet. Ici, le renard, célèbre dans les fabliaux et les romans du moyen âge, se jette avec férocité sur une poule et l'étrangle. Plus loin, sirènes, guivres, stryges, lamies, tous les monstres chers aux imagiers gothiques, et d'autres encore, grimacent et se tordent dans les cavités des corniches.

Après avoir admiré ces études si riches et presque exubérantes, combien on regrette qu'un mode décoratif aussi intéressant soit tombé en désuétude! Ici surtout les dessins de Viollet-le-Duc font penser. S'il est une catégorie d'ornements tels que ceux dont nous venons de parler, dont aucune destination matérielle ne dicte les dispositions, pourquoi, dans ce cas, ne profiterions-nous pas de la liberté qui nous est laissée de les composer suivant notre caprice? Serait-il donc si difficile de substituer aux maigres moulures, aux sculptures sans caractère de l'architecture courante, une décoration plus expressive et mieux conçue? Non assurément. Nous y gagnerions d'abord de corriger l'insupportable monotonie des maisons de nos boulevards et de nos rues, et ensuite de produire des modèles qui nous font défaut.

A toutes les époques, la nôtre exceptée, l'ornementation monumentale n'a-t-elle pas, en effet, ouvert la voie dans laquelle les arts décoratifs se sont engagés?

Nous ne pouvons songer à décrire les sujets sans nombre sur lesquels le talent de Viollet-le-Duc s'est exercé. Il nous suffira de constater que partout ce sont les mêmes principes qu'il applique. Il n'y a pas jusqu'à la peinture qu'il n'ait su empreindre d'un caractère franc et décidé. C'est une remarque facile à faire : les méthodes fondées sur la raison, comme celles de l'art grec et de l'art gothique, font surgir dans maintes circonstances, et malgré les

FERRONNERIE

COMPOSITION ET DESSIN DE VIOLLET-LE-DUC

POUR UNE DES PORTES DE L'ÉGLISE DE VÉZELAY.

Appartient aux Monuments historiques

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

différences de temps et de milieu, des formes qui ont entre elles une certaine analogie. Voyez plutôt les frises composées pour les salles du château de Pierrefonds; un trait, tout ensemble souple et ferme, y cerne les figures, comme dans les vases peints de la Grèce; les personnages s'y montrent en général de profil et suivent un ordre processionnel. En les regardant, il est impossible de ne pas se souvenir des bas-reliefs sculptés par les élèves de Phidias autour de la cella du Parthénon. C'est une mise en scène à la manière antique, quoique directement inspirée par l'art du moyen âge.

Bien qu'il n'entre pas dans notre plan d'étudier les restaurations exposées, nous attirerons cependant l'attention sur le parti qu'en peut tirer le décor théâtral, genre de peinture dont nos contemporains obtiennent des effets si brillants. Ce ne sont pas seulement les maisons que couvrent des pignons, les cathédrales aux flèches aiguës, les forteresses flanquées de tours massives que les décorateurs auront à copier, mais des villes entières, la pittoresque cité de Carcassonne, par exemple, dont ils pourront reproduire l'aspect sur la toile.

En parlant de cette cité, je ne puis m'empêcher de faire remarquer le fâcheux effet des toits d'ardoise qui surmontent aujourd'hui les tours de son enceinte. Ce n'est pas d'ailleurs une observation archéologique que je présente, je me borne à noter une impression : Viollet-le-Duc dit à l'article *Restauration* de son Dictionnaire : « En France chaque province possède un style qui lui appartient, une école dont il faut connaître les principes et les moyens. Des renseignements pris sur un monument de l'Ile-de-France ne peuvent donc servir à restaurer un édifice de Champagne ou de Bourgogne... Dans quelques provinces méridionales, l'architecture dite gothique ne fut jamais qu'une importation. » Or, ce qui frappe le voyageur, lorsque de loin il aperçoit la cité de Carcassonne, ce sont des combles élancés et noirs qui la font ressembler à une ville du Nord. La surprise est encore plus vive quand on a vu les murailles d'Avignon, les édifices fortifiés d'Agde et de Béziers, le castillet de Perpignan. Dans toutes ces villes, où la tradition antique s'est perpétuée, ce ne sont, en effet, que terrasses et créneaux se détachant sur le ciel, que silhouettes dont les lignes rappellent l'aspect des acropoles grecques. On ne comprend pas bien du reste à quelle nécessité devait répondre une charpente posée sur des tours; en cas de siége, la moindre machine de jet aurait suffi à l'incendier

Je m'arrête. Tout fait supposer maintenant que l'exposition des œuvres de Viollet-le-Duc sera permanente. Ce sera un service rendu aux industries

qui se rattachent à l'architecture; toutes en tireront de précieux enseignements. La ferronnerie trouvera dans les grilles et les pentures, dont nous publions un spécimen, d'excellents exemples de l'emploi bien compris du métal forgé. Les meubles, gothiques pour la plupart, seront pour la menuiserie des modèles de bonne construction dont l'étude ne sera pas moins profitable. Pour l'orfèvrerie, pour la tapisserie, pour la peinture sur verre et pour tous les arts décoratifs en un mot, les dessins exposés seront une mine inépuisable de documents toujours utiles à consulter.

Il sera bon cependant de porter un certain sens critique dans l'usage que l'on fera de ces richesses; une interprétation étroite des principes de Viollet-le-Duc ne pourrait manquer de conduire à des résultats au-dessous du médiocre. En effet, s'il est déplorable de jeter un vêtement d'emprunt sur l'ossature d'un édifice ou d'un objet, comme cela se voit trop souvent, il serait non moins malencontreux de ne pas habiller du tout cette ossature, ou, ce qui serait pis encore, d'en accuser comme à plaisir les formes extérieures, sous prétexte que c'est là tout ce que demande la logique. Entre ces extrêmes se trouve la bonne voie; les Grecs nous l'ont montrée. Pour eux, la décoration monumentale a été ce qu'elle devrait toujours être, une parure attrayante, une sorte de voile léger, mais discret cependant, qui enveloppe la structure et en laisse deviner les formes, tout en les couvrant.

CHARLES CHIPIEZ.

Composition de Viollet-le-Duc pour la sculpture décorative du château de Pierrefonds.

L'EXPOSITION

ET LE

JUGEMENT DU CONCOURS DE SÈVRES

Il faut bien le dire, l'exposition du Concours manque d'attrait. Les compositions, rangées dans le sens de la longueur de la belle salle Melpomène, forment une ligne triste et grise. A première vue, les deux qualités dominantes du sentiment décoratif des artistes français font défaut, à savoir : la gaieté et l'esprit. L'impression est froide, presque lugubre.

On demandait les pièces principales d'un service de table d'apparat, soit : la soupière, l'assiette, la saucière, la corbeille à fruits; concours difficile à la vérité, mais bien fait pour éveiller le goût des arrangements délicats et joyeux. En effet, la décoration de la table a des audaces et des libertés autorisées. La vivacité, l'éclat des lumières, le scintillement des cristaux, les puissants reflets de l'argenterie, les couleurs franches et variées des mets, des fruits et des vins exigent dans les services de porcelaine qui les accompagnent un déploiement de luxe, de richesse et de gaieté qui les mette, dans la fête des yeux, à l'unisson avec tous les autres attraits. — Eh bien, nous ne trouvons rien de pareil dans le concours exposé à l'École des beaux-arts, et nous ne sommes nullement surpris d'apprendre que le jury ait été sur le point de n'appeler aucun des concurrents à l'épreuve définitive. C'est qu'en réalité, comme nous, comme tout le public, il a dû être frappé d'abord de la faiblesse générale du concours, de la tristesse qui se dégageait de son ensemble, des folles et froides exagérations de certains projets qui ont écrasé l'esprit du programme sous le poids d'architectures aussi déplacées par leur prétention qu'indigentes dans le fond et le détail, et encore de l'insuffisance notoire des autres, dus certainement à de jeunes élèves, en sorte que les rares ouvrages dignes de quelque remarque étaient étouffés dans une masse médiocre.

Soit que l'insuffisance de la rémunération attachée aux prix ait écarté du concours les artistes moins soucieux aujourd'hui des gloires que des avantages du triomphe, soit que l'apparente modestie du programme ait laissé indifférents ceux qui auraient pu être tentés par un sujet d'un ordre supérieur, il est certain que les combattants sérieux ont fait défaut pour la plupart, et que, sur les vingt et un concurrents seulement qui ont répondu à l'appel, très peu étaient en état de présenter des compositions d'un intérêt réel.

Nous reconnaissons à la vérité certaines qualités de dessinateurs. Mais elles sont absolument secondaires; elles doivent être tout à fait subordonnées pour l'exécution, à une conception originale réfléchie. Il faut malheureusement constater que c'est ce fond qui manque le plus. On demande un service de porcelaine. Arrivent l'orfèvrerie, la fonte de fer, la pierre sculptée, tout un cortège de créations irréfléchies! Les uns trouvent dans une soupière l'occasion de disputer à Garnier le prix de l'Opéra, l'autre fait d'une saucière un char de triomphe; un compotier devient une fontaine monumentale chargée de figures! La porcelaine est bannie, chassée, l'indigne! et si on la trouve reléguée timidement dans quelque coin, encore faut-il la dépouiller avec soin des surcharges qui la déguisent, la transforment et l'écrasent. Et tout cela avec des habiletés inouïes! *un faire étourdissant,* comme on dit à l'atelier!

On conçoit aisément les hésitations d'un jury qui a conscience de sa responsabilité, lorsque la médiocrité envahit l'œuvre qu'il est chargé de juger, et il n'eût pas été surprenant que celui de Sèvres se fût montré plus sévère qu'il n'a été. Il était appelé à désigner les quatre projets dont les auteurs doivent concourir pour la seconde épreuve; il n'en a choisi que trois et avec peine, nous dit-on, ce qui ne nous étonne nullement. Cependant le jury a eu raison d'user d'indulgence en considérant que, l'épreuve du premier degré n'entraînant pas l'attribution du prix, il était possible d'espérer que les candidats désignés amélioreraient sensiblement leurs projets dans l'exécution de la seconde épreuve.

Les trois projets qui ont été désignés sont, par ordre alphabétique : ceux de M. Avisse, n° 4 (*Brillat-Savarin*); de M. Edme Couty, n° 11 (*Fleuron*); de Mlle Berthe Hitier, n° 16 (*Stella*). Il est regrettable que l'auteur de l'assiette du projet n° 13 n'ait pu être admis à la seconde épreuve. Il a fait pour cette partie du programme un ouvrage de goût et d'esprit.

Sur le marli de son assiette, heureusement distribué, alternent, au milieu de rinceaux élégants et fins, des vases et des compositions charmantes. C'est bien de la porcelaine fine et gaie, riante et aimable. Malheureusement les autres pièces du projet sont très inégales; il semble même, à en étudier l'esprit et le faire, que ce projet ait été conçu et exécuté, pour chacune de ses parties, par un artiste différent : la soupière par un architecte, l'assiette par le décorateur délicat que nous signalons, la saucière par un émailleur, et la coupe par un orfèvre. La soupière est assez mauvaise avec ses anses saillantes, dures, métalliques, mal rattachées par l'artifice d'écrous déguisés, pour justifier le jury de ne s'être point arrêté aux qualités remarquables de l'assiette. C'est bien jugé.

Des trois concurrents au prix, c'est le projet de M. Edme Couty que nous préférons, bien que l'auteur, élève de M. le professeur Galland et déjà lauréat d'un prix de Sèvres, ne se soit pas mis en grands frais d'imagination; mais il apporte dans l'ensemble de son œuvre une tenue générale, une mesure qui ont leur origine dans l'éducation sévère qu'il a reçue de son illustre maître. Les formes, bien qu'un peu sèches et serrées, la discrétion des tons, l'emploi heureux des ors, les réserves du blanc si admirable dans la belle porcelaine, les reliefs modérés des guirlandes de fruits, donnent au service de M. Couty une physionomie très distinguée. Cependant cette qualité un peu guindée, accusée surtout dans la saucière, ne répond pas au programme, qui demande l'ampleur et la richesse. Un service d'apparat veut plus que le goût fin et discret d'une table servie dans le comfort de l'intimité. Il faut le traiter avec le tempérament d'un artiste un peu éblouissant et tapageur. C'est la vie brillante de grand ton et belle en couleur qu'on aime à y trouver comme l'accompagnement naturel d'un bon festin.

Noyé au milieu des compositions de ses concurrents peu redoutables, le projet de M. Couty a failli sombrer dans le naufrage général. Heureusement repêché avec quelques autres, il pourra développer ses qualités incontestables et se présenter avec de grandes chances à la prochaine épreuve.

Le projet choisi par Mlle Berthe Hitier appelle l'attention sur l'École de Limoges qui vient vaillamment à tous les concours essayer ses forces et disputer les palmes aux artistes de Paris. L'audace de ces tentatives d'école trouve aujourd'hui sa récompense; mais ni M. Grenaud, directeur, ni le dévoué fondateur de l'École, M. Adrien Dubouché, ne doivent s'endormir sur les lauriers coupés ce printemps : *Stella*, bien équilibré, bien pris dans ses tailles, emprunte par contre aux procédés uniques du grand feu une coloration triste qui lui nuira auprès des gaietés d'azur et d'or de M. Couty. Nous avons vu, tout à côté, une composition sous le titre de *Bona Fide* qui est bien autrement gaie, et pompeuse en même temps, que celle de *Stella;* nous ne regrettons pas qu'elle soit écartée, parce que, malgré ses qualités, elle est mal construite et assise sur un vilain pied de bronze. Mais nous engageons bien vivement Mlle Hitier à s'inspirer de ses beaux effets d'or sur blanc, pour compléter par une note aimable son projet brun, trop sévère pour servir, par exemple, à un joyeux banquet offert au jury qui vient de la juger.

Quant à M. Avisse, il s'est, je le crains, fourvoyé aujourd'hui. Il a coutume de séduire les visiteurs des concours de Sèvres par une délicatesse de détails et de goût qui font défaut à son projet tel qu'il est en ce moment; mais il peut le modifier, et il le fera avec le tact qu'il mettra en se jugeant lui-même plus sévèrement que n'a fait le jury. Son service rentre dans la catégorie des édifices, et il a confondu les vaisselles d'argent des aristocratiques maisons d'Angleterre avec la belle porcelaine, cette porcelaine qu'il a si souvent et si agréablement rendue vivante en l'excitant du bout de son pinceau fin. Comment va faire M. Avisse pour sortir de l'embarras que lui créent l'appel indulgent du jury, la conscience qu'il aura de s'être trompé rien que pour avoir introduit des figurines de marmitons sous l'architecture de sa soupière monumentale, et la nécessité de ne pas trop sortir de son projet? Je l'ignore en vérité; mais ce dont je suis certain, c'est qu'il s'en tirera avec son habileté ordinaire.

A l'heure qu'il est, le concours de Sèvres, dépouillé, réduit à trois projets choisis pour subir la seconde épreuve, ne donne pas l'idée des forces que l'industrie de la porcelaine peut trouver dans le concours des artistes. Il faut conclure que les sommes attribuées aux prix sont insuffisantes ou que les artistes semblent croire qu'ils dérogeraient, si, à l'imitation de ceux qui ont illustré les grands siècles, ils consentaient à s'occuper de profiler une soupière et à égayer de leur esprit la belle porcelaine de France. A mon avis, les hypothèses sont vraies toutes deux, et l'État peut seul répondre, d'abord en augmentant la valeur trop minime des prix, mais surtout en remettant les choses à leur place. Le délaissement des Concours de l'ordre de celui de Sèvres a sa véritable cause dans l'abandon où on a mis les œuvres secondaires de l'art appliqué aux industries. Trente années de surexcitation exagérée ont bourré le Salon annuel de produits pour la plupart inutiles et médiocres, au grand dommage des industries d'art dont on a détourné le personnel et diminué ainsi les ressources fécondes.

A. Louvrier de Lajolais.

CÉRAMIQUE

LA COLLECTION DE M. PAUL GASNAULT AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PARMI les collections exposées en ce moment au Musée des arts décoratifs, une des plus intéressantes à étudier est, sans contredit, la collection céramique formée par M. P. Gasnault et acquise récemment par M. Adrien Dubouché pour le Musée qu'il a créé à Limoges.

Tous les amateurs éclairés, tous les collectionneurs érudits, tous ceux qui, depuis vingt ans, se sont intéressés au grand mouvement qui s'est produit dans le domaine de la céramique sous l'impulsion féconde de Riocreux, le regretté conservateur du Musée de Sèvres, et d'Albert Jacquemart, le savant auteur d'un livre devenu aujourd'hui classique, connaissent cette collection rassemblée avec un goût si pur, si délicat et si éclairé. Tous les ouvrages qui ont été publiés sur cette science intéressante, presque nouvelle encore et dans le champ de laquelle il reste tant à glaner, sont pleins de documents puisés à cette source si libéralement ouverte à tous. L'*Histoire de la Porcelaine* et le livre des *Merveilles de la céramique* d'Albert Jacquemart, l'*Histoire de la Faïence de Delft* de M. Henry Havard, les livres et traités publiés en Angleterre, en Amérique et en Allemagne sont tous ornés de gravures reproduisant une quantité de pièces de cette collection justement célèbre.

A une époque où la tarentule du bibelot a piqué tant de gens, où la manie — on pourrait presque dire la rage — des vieilles choses s'est emparée de toutes les classes de la société, où tant de pseudo-connaisseurs qui n'ont que l'amour-propre de la collection se disputent à coups de billets de banque les épaves des siècles disparus pour les entasser sans ordre, sans méthode et sans suite dans des cabinets qu'ils transforment en boutiques de bric-à-brac, M. Gasnault a eu le rare mérite de poursuivre avec une science toujours sûre et une intelligente persévérance un but qu'il a atteint sans se laisser jamais détourner. Aidé des conseils éclairés d'Albert Jacquemart, son ami et son maître, il a cherché à réunir les éléments d'une histoire complète de la céramique orientale, et à rassembler des spécimens de toutes les fabriques, même les plus infimes, de faïences et de porcelaines européennes, et sur-

tout des fabriques françaises. Le succès a couronné ses efforts, et il est impossible de trouver une collection plus riche en spécimens variés. En étudiant, en effet, avec attention les vitrines exposées en ce moment au palais des Champs-Élysées, on peut suivre graduellement et dans tous ses développements technique, historique et artistique, la marche ascendante d'une industrie qui tient une si grande place dans l'histoire des progrès réalisés par le génie de l'homme. Toujours avide d'apprendre, il allait faire de fréquentes visites à Sèvres, à l'époque déjà lointaine où l'on pouvait être certain d'y rencontrer, auprès du savant Riocreux, un accueil plein de bienveillance et une érudition aimable. Que d'amateurs, du reste, que de collectionneurs et de fabricants ont passé dans ce petit cabinet de la vieille manufacture, où, en échange de renseignements sûrs et de conseils affectueux, ils laissaient à l'envi des faïences curieuses, ou des porcelaines rares qui venaient enrichir le Musée fondé par l'homme éminent qui avait voué sa vie, avec un désintéressement inconnu de nos jours, à l'œuvre qu'il avait créée sous la direction de l'illustre Brongniart.

Dans les deux mille pièces qui composent cette intéressante collection, il en est peu qui fassent double emploi ou qui n'aient pas leur raison d'y figurer. A côté de porcelaines d'une valeur artistique considérable, près de faïences citées partout pour leur insigne rareté ou la perfection de leur décoration, le visiteur peut voir d'humbles petites pièces, bien modestes et au premier abord quelque peu insignifiantes, peut-être quelquefois même un peu ébréchées, mais qui portent au revers une marque qui a suffi souvent pour éclaircir bien des doutes, qui a affirmé l'existence de fabriques dont les produits étaient restés inconnus, et montré des procédés de fabrication ou de peinture oubliés et qui ont été, depuis, le point de départ de perfectionnements dont a profité l'industrie de notre pays.

C'est de cette collection si complète, où tout s'enchaîne et se lie, que M. Adrien Dubouché, qui avait su depuis longtemps en apprécier toute l'importance, a voulu doter le Musée qu'il a créé dans la ville de Limoges, le centre le plus important aujourd'hui de la production céramique. Il a su décider M. Gasnault à se dessaisir à son profit de ces trésors réunis depuis si longtemps avec tant d'ardeur et une préoccupation si constante d'arriver à un ensemble parfait; il lui a fait comprendre de quel immense intérêt seraient pour les artistes des manufactures de Limoges et pour les élèves de l'école des beaux-arts qu'il a également fondée, la possession et l'étude continuelle de ces spécimens si remarquables d'un art qui renaît aujourd'hui avec plus d'éclat que jamais, et la cession s'est faite dans des conditions qui font autant d'honneur à la libéralité de l'acquéreur qu'au désintéressement du vendeur.

L'honorable M. Dubouché a, du reste, depuis longtemps habitué la ville de Limoges à ces actes de générosité intelligente. Déjà, après la mort d'Albert Jacquemart, il avait acquis pour son Musée toute la collection laissée par le savant historien, et les pièces les plus belles et les plus intéressantes qui ont figuré depuis quinze ans dans toutes les expositions ont été achetées par ses soins pour l'œuvre qu'il avait fondée. La collection Gasnault viendra compléter dignement et couronner cet ensemble remarquable, et fera du Musée de Limoges le rival du Musée de Sèvres, auquel sous certains rapports il sera supérieur. Si la céramique préhistorique, si les produits de l'art antique, si les poteries du moyen âge et les faïences de la Renaissance italienne y sont en petit nombre, en revanche la porcelaine orientale y figure avec une richesse et dans un ordre de classement savant et méthodique qui n'ont pas de rival, la porcelaine tendre française et la faïence y sont représentées par des

spécimens presque uniques, et l'industrie moderne de tous les pays y a apporté ses plus beaux produits, laissant ainsi pour les historiens de l'avenir des témoins irrécusables de la puissance de rénovation, à notre époque, de cet art si fécond et si varié.

I

CÉRAMIQUE ORIENTALE. — CHINE, JAPON, PERSE

La porcelaine chinoise occupe dans la première des deux salles où se trouve exposée en ce moment la collection Gasnault, cinq grandes vitrines renfermant les spécimens les plus remarquables d'une industrie qui, dans le Céleste-Empire, touche aujourd'hui à son déclin après avoir brillé pendant tant de siècles d'un éclat tel qu'il semblait que rien ne dût l'affaiblir; si les Chinois ne sont pas encore retournés à cet état où, d'après la légende, ils avaient oublié entièrement l'art de faire la porcelaine, ils ont perdu, en tout cas, le secret de cette admirable fabrication, de ces formes si pures, de ces merveilleuses couvertes, de ces émaux chatoyants, de ces décorations si variées et de ces peintures d'un goût si exquis dont la collection Gasnault nous offre tant d'étonnants exemples.

Dans la première vitrine, nous signalerons surtout un ensemble remarquablement varié des porcelaines connues en France sous le nom de *blanc de Chine*. Jamais l'industrie ingénieuse de l'artiste ou du fabricant n'a su tirer un aussi grand parti d'une matière qui ne semble offrir de ressources, au point de vue décoratif, que par la richesse qu'elle communique aux couleurs qu'elle reçoit. A côté des petites *coupes de sacrifices* ou des tasses destinées aux usages religieux, à couverte vitreuse et d'un ton qui rappelle celui de la cire ou de l'ivoire, en forme de corne de rhinocéros ou de fleurs de *nélumbo,* la plante sacrée par excellence, on peut admirer les porcelaines si parfaites de fabrication et dont la texture est si mince et si fine qu'elles ont, à juste titre, reçu le nom de *coquilles d'œuf*. La plupart sont décorées au blanc fixe ou *blanc d'engobe* de légers ornements qui se détachent harmonieusement en simples traits peu saillants. Parfois ce blanc, posé en plein sur des surfaces limitées, a été repris au burin avec une délicatesse inouïe, et se modèle alors en guirlandes et en bouquets détachés. Quelques-unes ont reçu une décoration gravée en creux dans cette paroi tellement mince qu'on craint, en la voyant, qu'un souffle ne la fasse éclater : ici, c'est le dragon sacré qui s'enroule capricieusement autour de la tasse qu'il semble vouloir défendre des mains profanes; là, c'est un personnage de l'Olympe bouddhique dont la figure n'apparaît que lorsque le liquide coloré versé dans la coupe laisse apercevoir le trait recouvert de l'émail transparent. Ce sont encore de petits flacons, véritables bijoux décorés des dragons ou des *chiens symboliques,* gravés profondément en creux dans l'épaisseur de la pâte et fouillés — on pourrait dire ciselés — avec un soin, une patience et un art dont notre industrie n'offre aucun exemple.

C'est en blanc également que sont faites les statuettes des dieux et des empereurs. Les plus remarquables et les plus variées sont certainement les figures de *Kwan-Yin,* cette divinité indécise et mystérieuse, véritable vierge bouddhique, qui personnifie en elle la miséricorde et la bonté, qui protège les marins et les sauve du naufrage, qui prend en pitié ceux qui souffrent dans les enfers, intercède pour eux et donne des enfants aux femmes

PORCELAINES DE CHINE (FAMILLE VERTE)

Appartenant au Musée de Limoges (Collection Gasnault)

stériles. Suivant ses différentes attributions, elle est représentée tantôt avec un enfant sur ses genoux, tantôt avec un diadème orné d'images de Bouddha ; quelquefois elle est assise sur un trône de lotus, en souvenir du pont miraculeux que lui construisirent les dieux afin qu'elle pût traverser la mer. *Tsaï-Chen,* le *dieu de la richesse, Pou-Taï* (dont nous avons fait *Poussah*), le *dieu du contentement* au large rire et au ventre rebondi; *Chéou-lao,* le *dieu de la longévité,* au crâne démesurément élevé, ont aussi leurs statuettes. Plus rares sont celles des empereurs et des impératrices presque toutes ramenées au même type; contre les dernières se presse toujours le *Fong-hoang,* l'oiseau immortel qui vit au plus haut des airs et ne descend sur la terre que pour annoncer aux hommes les événements heureux et les règnes prospères.

La même vitrine renferme également des spécimens remarquables de porcelaines à couverte unie, de colorations variées, depuis le vert d'eau, d'un aspect si doux et si tendre, connu en Europe sous le nom de *céladon,* le jaune réservé aux empereurs et désigné spécialement sous le nom de *jaune impérial,* le vert camélia, le brun clair à couleur chatoyante et à reflets métallisés, appelé *feuille morte,* les beaux rouges de cuivre qui donnent les fonds *haricot* ou *flambés* jusqu'au noir pur, presque toujours décoré en or de fleurs symboliques et d'inscriptions tirées des livres sacrés. Puis ce sont les bleus : le *bleu turquoise,* couleur toute particulière que l'on ne peut obtenir qu'en la posant sur le biscuit déjà cuit où elle reçoit ensuite une couverte d'émail tendre; le bleu *fouetté,* le bleu *soufflé,* le bleu *trempé,* etc., dont les réserves blanches attendent des décorations supplémentaires; et enfin les beaux violets pour lesquels les Chinois n'ont jamais eu de rivaux. Souvent ces fonds sont décorés de figures symboliques, d'animaux sacrés ou de fleurs, gravés au trait dans la pâte ou modelés en relief, peints avec des couleurs qui peuvent résister à la température du feu de four, réservés en blanc, ou quelquefois même exécutés en *blanc de rehaut* sur le fond lui-même et après la première cuisson.

Dans beaucoup de pièces, les fonds sont *craquelés,* c'est-à-dire recouverts d'un émail fendillé plus ou moins régulièrement sous l'action d'un courant d'air froid ou au contact de l'eau et dont les fentes ou craquelures sont remplies d'un liquide noir ou rouge qui les fait apparaître plus vives. Les Chinois ont poussé si loin la perfection dans ce genre tout particulier, qu'ils ont su tirer, de ce qui n'a dû être primitivement qu'un accident de cuisson, un des éléments les plus importants et les plus réussis de leur décoration. Quelques porcelaines, véritables merveilles de fabrication, offrent des zones successives de couverte craquelée, colorée, unie et blanche ; d'autres, dites à *double réseau,* ont leurs craquelures colorées simultanément de deux tons.

C'est surtout en étudiant les pièces exposées dans cette vitrine, que les artistes des manufactures de Limoges pourront trouver des éléments nouveaux de décoration, sans cependant copier et reproduire servilement les modèles exposés; la céramique française est certainement arrivée à un degré de perfection qu'elle n'avait atteint à aucune époque, mais il lui reste encore beaucoup à apprendre, et c'est dans les produits anciens de l'extrême Orient qu'elle pourra le plus sûrement puiser ses meilleures inspirations.

Une autre vitrine nous montre une des collections les plus complètes qui existent des porcelaines décorées en camaïeu bleu sous couverte. Réservées primitivement aux empereurs et aux grands personnages, ces porcelaines, décorées avec un art parfait, portent presque toutes des dates, des inscriptions honorifiques et des emblèmes sacrés. Remarquables

et instructives au point de vue de l'histoire de la fabrication et du symbolisme religieux, elles sont en outre pour nous particulièrement intéressantes en ce qu'elles ont été, en Europe, et notamment à Delft, le point de départ d'une décoration qui, après s'être bornée dans le principe à une copie servile, s'est transformée peu à peu et a produit des œuvres originales. Il n'est pas rare de rencontrer, et la collection Gasnault en offre quelques exemples, des porcelaines chinoises ou japonaises et des faïences de Delft ou de Milan portant une décoration absolument semblable. C'est surtout à King-te-Tching, la cité classique de la porcelaine, la ville aux trois mille fours, qu'était fabriquée la porcelaine bleue. Il est intéressant de noter ici que plusieurs de ces bleus ont été surdécorés après coup et rehaussés de rouge et d'or, quelquefois *laqués* par places, surtout au Japon ; en Europe, où, à l'exception de la Hollande, on n'estimait pas beaucoup les porcelaines bleues, auxquelles on préférait les fonds unis, surtout les céladons, beaucoup de pièces remarquables ont été ainsi transformées — et pas toujours à leur avantage, il faut bien le dire.

C'est également dans cette vitrine que se trouvent les porcelaines avec ornements découpés à jour et celles dites *réticulées,* c'est-à-dire à double paroi ; l'enveloppe externe, finement percée, laisse apercevoir, le plus souvent à travers les réseaux d'une décoration délicate, des dessins peints à l'oxyde de cobalt sur la paroi interne qui est tout à fait indépendante de la première, avec laquelle elle ne se relie que par le bord supérieur ; plusieurs de ces pièces, d'une fabrication défectueuse, montrent parfaitement de quelle manière procédaient les Chinois dans la confection de ces sortes de porcelaines. C'est là, du reste, nous ne saurions trop le répéter, un des caractères éminemment utiles de l'intéressante collection que nous étudions. M. Gasnault a su réunir tout ce qui peut, non seulement flatter le goût de l'artiste le plus délicat et venir en aide à l'historien, mais encore apprendre au fabricant et au décorateur tous les procédés mis en œuvre dans la céramique orientale.

Mais les vitrines où se montrent surtout dans toute leur ingéniosité et toute leur fécondité l'art et l'industrie des potiers chinois sont celles qui renferment les porcelaines à décoration polychrome et, parmi celles-ci, la merveilleuse collection de tasses qui ne compte pas moins de cent dix numéros. Dans la première de ces vitrines, à côté des petites pièces si remarquables destinées aux présents que les habitants du Céleste-Empire ne manquent jamais de se faire dans les occasions solennelles, au renouvellement de l'année ou lors d'une naissance ou d'un mariage et qui portent toujours des inscriptions, des souhaits ou les caractères symboliques et les signes de longévité et des félicités terrestres, le visiteur peut voir des vases, des théières, des plateaux et des assiettes aux décorations variées et aux émaux éclatants. Ici, ce sont des scènes familières qui nous initient aux mœurs imparfaitement connues encore de ce peuple qui pendant si longtemps a opposé à la curiosité des Européens des barrières infranchissables, là des sujets puisés dans les légendes sacrées ou reproduisant les principaux faits des grandes épopées guerrières. Puis, ce sont les plantes et les animaux symboliques, le *pêcher* en fleur et le *nélumbo,* le *dragon* des empereurs et des princes, le *Khi-lin,* animal de bon augure, au corps couvert d'écailles et aux pieds terminés par des sabots fendus, le *chien de Fô,* défenseur des temples et des autels de Bouddha, le *cheval sacré,* le *Forg-Hoang*, etc., etc. Dans le fond des plats et des assiettes s'étalent les spécimens les plus variés de la flore orientale, où dominent

PORCELAINES DE CHINE (FAMILLE VERTE)

Appartenant au Musée de Limoges (Collection Gasnault)

surtout les pivoines et les chrysanthèmes, les insectes et les papillons aux ailes éclatantes, les oiseaux au riche plumage et les poissons aux écailles dorées.

Parmi cet éblouissement de couleurs, deux surtout semblent dominer : le vert de cuivre aux reflets chatoyants, qui décore principalement les porcelaines fabriquées sous la dynastie des Ming (1368-1615), dont elles portent les dates, et le rose ou *rouge d'or* réservé aux pièces de fabrication parfaite et si minces qu'on ose à peine y toucher. Les premières, un peu sévères dans leur décoration, ont surtout un caractère religieux ; les secondes aux bordures élégantes, aux dessins variés, représentent des sujets familiers et des scènes de la vie intime.

Après avoir ainsi passé en revue les différents procédés de fabrication, de décoration et de peinture employés par les céramistes chinois, il nous reste encore à examiner une vitrine qui, pour nous, offre un intérêt considérable, puisqu'elle renferme toute une série des porcelaines fabriquées en grande quantité pour l'Europe et désignées habituellement sous le nom de *Porcelaines de la Compagnie des Indes*. Par quelle aberration de goût ou quelle nécessité commerciale les représentants de cette fameuse Compagnie ont-ils cherché à imposer à des hommes doués d'un sens décoratif si pur et si développé des modèles qu'ils ne pouvaient traduire qu'en les dénaturant outrageusement? Nous ne chercherons pas à l'expliquer ; toujours est-il que, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, ce fut une mode dans les familles nobles de France, d'Angleterre et de Hollande, de posséder un service de porcelaines fabriqué en Chine ou au Japon et portant des armoiries où la science héraldique était violée à chaque instant, ou des sujets copiés sur des gravures par des hommes qui dépensaient des trésors de patience et d'habileté sans comprendre ce qu'on leur donnait à exécuter et sans arriver à faire œuvre d'artiste ; heureux encore quand ils ne donnaient pas des figures de magots aux personnages qu'ils peignaient sur leurs porcelaines, comme cela a lieu dans le curieux petit plat qui représente des *Centaures*.

Et cependant il y a là bien des pièces intéressantes à étudier, parmi lesquelles nous citerons en première ligne les cinq petites statuettes représentant — ou ayant la prétention de représenter — Louis XIV et quatre membres de sa famille. L'artiste chinois qui a fait ces statuettes les a exécutées sans aucun doute d'après des gravures ; on lui aura dit qu'il avait à reproduire le portrait d'un grand monarque, et dans son ignorance de ce qu'était le bâton de commandement que le roi tient dans sa main gauche, il a pris sur lui de le transformer et en a fait le *rouleau sacré* des divinités bouddhiques. Toutes grotesques qu'elles soient, ces figurines sont cependant fort remarquables ; quelle richesse dans le costume, quelles petites têtes naïves, quelles mines éveillées ! Comme la grande Dauphine, avec sa bouche en cœur, a bon air et bonne tournure et quel plaisir on éprouve à voir ces cinq petits bonshommes qui tiennent à peine sur leurs jambes !

Mais les statuettes européennes sont rares ; ce sont surtout les assiettes à armoiries et à sujets de figures qui s'exportaient en quantité considérable, ces dernières formant des séries complètes. C'est ainsi que la collection Gasnault nous offre plusieurs assiettes d'un service des *Contes de La Fontaine* : les *Oies du frère Philippe*, le *Cuvier*, la *Matrone d'Éphèse* ; des scènes empruntées au *Nouveau Testament* : la *Nativité*, le *Crucifiement* ; des sujets mythologiques, galants, parfois même licencieux ; des allégories ou des personnages célèbres : *Jean de Leyde*, *Leuwenhoeck*, etc., etc. Presque toujours reproduites au trait à l'encre de Chine et avec des hachures maladroites, les figures sont certainement d'un art

déplorable; mais, par contre, les bordures et les ornements qui les entourent sont d'un goût parfait, d'une composition savante et d'une exécution fine et distinguée.

Parmi les pièces à armoiries, nous citerons particulièrement le grand plat aux armes d'Angleterre, la soupière portant l'écu au lambel d'argent de la famille d'Orléans, les deux assiettes avec l'écureuil de Fouquet (?), le bol aux armes d'Autriche et plusieurs assiettes décorées au centre d'armoiries d'alliances aux riches supports et aux lambrequins variés.

La Compagnie des Indes exportait également beaucoup de porcelaines blanches qui recevaient en Europe, notamment à Venise, à Delft et à Chelsea, des décorations qui n'avaient rien d'oriental. La plus intéressante de ces porcelaines est le vase cylindrique décoré à Venise, en camaïeu noir rehaussé d'or sur fond blanc d'engobe gravé et représentant des personnages en costume pseudo-chinois, se faisant de profondes salutations. Les plus curieuses pièces de cette série sont la tasse et la soucoupe portant au revers la date du 29 août 1647 et reproduisant un *fait divers,* un événement arrivé sans doute ce jour-là dans un pays voisin de Delft, où le décor paraît avoir été peint; le même sujet se trouve répété sur la tasse et la soucoupe : c'est un taureau furieux, qui, après avoir lancé en l'air, comme une balle élastique, une femme qui accouche d'émotion, s'acharne contre un homme étendu tout de son long par terre.

Il était encore au siècle dernier une autre manière de surdécorer la porcelaine chinoise; la riche collection de tasses nous en offre un rare exemple que nous conseillerons aux fabricants d'examiner avec attention et dont ils pourraient tirer parti dans certains cas; ce procédé, qui a dû être employé en Hollande ou en Autriche, consiste à enlever par places, au moyen de *la roue,* absolument comme dans la gravure sur verre, l'émail coloré qui recouvre la pâte, de façon à former des arabesques et des guirlandes de fleurs d'un dessin élégant; le blanc de la porcelaine apparaît alors fondu et comme noyé dans l'épaisseur de la couverte qui se décolore à mesure qu'elle devient plus mince.

Dans cet examen sommaire des porcelaines chinoises exposées actuellement au Musée des arts décoratifs, il nous a été impossible d'indiquer bien des pièces curieuses, bien des procédés de décoration employés d'une façon moins habituelle que ceux que nous avons signalés; la fécondité des céramistes chinois est incroyable, leur habileté prodigieuse, la souplesse de leur talent infinie; mais, ce qui domine chez eux, ce que nous voudrions faire ressortir, et ce qui doit être pour nos artistes et nos industriels un exemple et un enseignement, c'est la recherche constante de la beauté par l'alliance harmonieuse de la forme et de la couleur sans que, dans aucun cas, la seconde nuise à la pureté de la première. C'est là surtout qu'il faut chercher le secret de la supériorité de la porcelaine chinoise, bien plus que dans la prétendue qualité exceptionnelle des matières premières trouvées dans le pays ou dans des procédés particuliers de fabrication ; sous ce rapport, la collection Gasnault, formée avec tant de soin et une préoccupation si constante de montrer dans toute leur variété et sous leurs aspects les plus divers les produits de la céramique de l'extrême Orient, sera, plus que toute autre, d'une utilité incontestable et d'un enseignement fécond pour les élèves et les artistes des écoles et des ateliers de Limoges.

Une autre vitrine de cette première salle renferme des échantillons remarquables des porcelaines et des grès du Japon et des poteries et porcelaines tendres à couverte vitreuse de la Perse.

Si les porcelaines japonaises se rapprochent des porcelaines chinoises de façon à pou-

voir être quelquefois confondues avec ces dernières dont elles portent souvent les marques, si les procédés de fabrication sont les mêmes, la décoration offre cependant, dans beaucoup de cas, des différences bien tranchées qu'il importe de signaler; le bleu sous couverte y est plus intense, le rouge et l'or s'y montrent davantage et plus brillants et plus purs; les figures, les plantes et les animaux, surtout les oiseaux, y sont peints avec une exactitude plus grande et une recherche plus constante de la vérité dans la forme et les détails.

Toutes les fabriques du Japon sont représentées dans cette vitrine par des spécimens peu nombreux, mais tous de premier ordre : *Hizen* et ses fleurs variées; *Imari*, avec ses personnages et surtout ses jeunes femmes d'un dessin si pur et si élégant; *Kanga*, aux ors éclatants sur fond rouge; *Satzuma*, dont les grès à couverte finement craquelée sont décorés de plantes au feuillage léger et aux fleurs dorées, etc., etc.

Puis, c'est la Perse avec ses bouteilles à décor archaïque en relief sur les fonds verts unis, ses bols à ombilic dont la pâte siliceuse est recouverte d'un vernis vitreux, tellement épais et si fusible qu'il a coulé par places en grosses gouttes bouillonnées, ses aiguières élégantes aux dessins bleus sous émail, ses faïences et ses porcelaines aux fleurs polychromes symétriquement disposées et aux œillets d'un rouge éclatant, et surtout ses plaques de revêtement qui montrent, comme un défi jeté au Coran, des représentations de la figure humaine.

Toute la céramique orientale se trouve ainsi réunie dans cette série de vitrines que l'on quitte, ébloui et charmé par ces manifestations déjà éloignées d'un art qui a perdu peu à peu, au contact des Européens, sa force, son originalité et toutes ses étincelantes qualités.

II

PORCELAINES EUROPÉENNES

Si, dans la collection si variée des porcelaines orientales, M. Gasnault a cherché plus spécialement à montrer tous les genres de fabrication et tous les procédés de décoration; s'il s'est préoccupé principalement de réunir ce qui pouvait servir à l'enseignement technique tout en rassemblant des spécimens de toutes les époques et des pièces servant aux différents usages, religieux ou profanes, dans sa collection de porcelaines européennes, il semble n'avoir eu exclusivement pour but que de reconstituer, aussi complète que possible, l'histoire d'une industrie qui ne s'est développée que tardivement, dont les débuts ont été difficiles et les progrès lents à s'accomplir.

Les quelques porcelaines chinoises apportées en Europe dès le XIVe siècle par l'entremise des Vénitiens et des Portugais y avaient excité à un si haut point l'étonnement et l'admiration, que les fables les plus absurdes sur leur composition et leurs propriétés avaient cours même parmi les hommes les plus instruits; c'est seulement au commencement du XVIe siècle qu'un savant attaché à la cour des Médicis, Ulysse Aldrovandi, fit les premières tentatives, bientôt abandonnées, pour chercher à imiter ces porcelaines que les souverains seuls pouvaient posséder; les quelques pièces qu'il produisit alors, si elles sont remarquables par leur décoration exécutée en camaïeu bleu dans le style des grotesques d'Urbino, ne rappellent en rien ni par la blancheur, ni par la transparence, ni par la finesse de la pâte, les porcelaines qu'elles voulaient copier.

Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle, alors que les Hollandais commençaient à importer en grande quantité les produits de la Chine et du Japon, qu'un homme intelligent, céramiste éclairé et instruit, Louis Poterat, de Rouen, trouva une composition, laquelle, si elle n'était pas tout à fait semblable à celle de la porcelaine orientale que personne ne connaissait du reste, donnait des résultats satisfaisants au moins sous le rapport de la blancheur, de la finesse et de la transparence : la porcelaine tendre était créée. Les premières porcelaines fabriquées par Poterat à Rouen et ensuite à Saint-Cloud, dans la manufacture de *Chicanneau,* sont décorées de fleurons et de lambrequins du style rouennais le plus pur.

Bientôt des fabriques sont fondées dans différentes villes du royaume, à Lille vers 1715, à Chantilly sous la protection du prince de Condé, grand amateur de porcelaines orientales (dont la collection sert de premiers modèles pour la décoration des produits de la nouvelle manufacture), à Mennecy sous le patronage du duc de Villeroy, à Sceaux sous celui du duc de Penthièvre, à Orléans, à Tournay et enfin à Vincennes, par une compagnie de fermiers généraux, sous la direction du contrôleur des finances, Ory de Fulvy ; en 1753, Louis XV s'intéresse pour un tiers dans cette manufacture, lui donne le droit de marquer ses porcelaines de son chiffre royal et la rachète totalement en 1759, alors que depuis trois ans elle avait été transportée à Sèvres.

Ce qui avait eu lieu en France pour la porcelaine tendre s'était produit également en Allemagne où la découverte fortuite du kaolin par Böttger avait permis de résoudre le problème cherché depuis si longtemps de fabriquer de la porcelaine dure ressemblant à celle de la Chine et du Japon. Malgré les serments exigés des ouvriers, *jusqu'à la mort,* malgré les menaces proférées contre ceux d'entre eux qui livreraient le secret de la porcelaine nouvellement trouvée, malgré les ponts-levis, les remparts et la garnison de l'Albrechtsburg de Meissen où la fabrique était installée, des manufactures se fondèrent bientôt de toutes parts : en Allemagne, à Furstemberg, à Höchst, à Fulda, à Ludwigbourg, à Frankenthal, à Anspach, à Berlin, etc. ; en Autriche, à Vienne ; en Hollande, à Amstel, à la Haye et à Arnheim ; en Danemark, à Copenhague ; en Russie, à Saint-Pétersbourg et à Moscou ; en Suisse, à Zurich ; en Italie, à Vineuf, etc., etc.

Enfin on découvre en France des gisements de kaolin, à Alençon d'abord, à Saint-Yrieix et dans beaucoup d'autres endroits ensuite ; l'industrie s'en empare et de nouvelles fabriques s'élèvent comme par enchantement. A l'imitation du roi, tous les princes, tous les grands seigneurs, la reine elle-même, veulent avoir leur petite manufacture de porcelaine ; à Paris, ce sont celle des porcelaines dites *à la Reine,* celle du comte de Provence, celle du comte d'Artois, celle du duc d'Orléans, celle du duc d'Angoulême, etc. A Lille, le jeune Dauphin, à Orléans, le duc de Penthièvre, à Niederwiller, le baron de Beyerlé et plus tard le comte de Custine, à Marseille, le comte de Provence, à Arras, M. de Calonne, etc., etc., protègent ou possèdent des fabriques.

Dans d'autres villes, les industriels se passent des protections, des patronages et des privilèges et fondent à leurs risques et périls des manufactures à Strasbourg, à Limoges, à Caen, à Valenciennes, à Tours, à Boissettes, à Étiolles, etc., etc.

C'est ce grand mouvement de l'industrie céramique en Europe, et particulièrement en France, pendant tout le XVIIIe siècle, que M. Gasnault s'est appliqué à étudier ; toutes les manufactures, même les moins importantes et les plus ignorées sont représentées dans sa collection par des spécimens donnant bien la caractéristique de leur fabrication et de leur

décor, ou portant des marques, des dates, quelquefois même des inscriptions qui peuvent aider à reconstituer l'histoire encore peu connue de la plupart d'entre elles.

On peut, en outre, suivre pas à pas, pour ainsi dire, les transformations successives du goût en matière céramique et les influences auxquelles ont obéi les fabricants et les artistes. D'origine essentiellement française, la porcelaine tendre, à ses débuts, reproduit les décors des faïences de Rouen et de Moustiers; Meissen vient à son tour, commence avec des peintures copiées servilement sur les porcelaines orientales et envoie ses produits dans toutes les villes d'Europe où ils excitent l'envie et l'admiration; bientôt la France veut lutter contre les envahissements des porcelaines saxonnes, la fabrication de ses porcelaines tendres prend de jour en jour une plus grande extension et, pour contrebalancer l'influence de Meissen, elle doit, elle aussi, copier les décors de la Chine et du Japon; la manufacture de Vincennes elle-même est, à ses débuts, forcée de suivre la mode du jour; peu à peu cependant l'art coquet et délicat de la fin du règne de Louis XV reprend le dessus; on s'écarte de plus en plus du style oriental et on arrive enfin à produire ces merveilles d'élégance et de goût qui font encore aujourd'hui l'admiration de tous. L'Allemagne, à son tour, copie Sèvres dont les porcelaines, sous l'influence de Bachelier qui crée les formes et dirige la décoration, sont arrivées à une supériorité incontestable et servent de modèles à toutes les autres manufactures, même à celles qui fabriquent plus tard de la porcelaine dure.

M. Gasnault s'est attaché à réunir des spécimens variés des différentes phases que nous venons d'indiquer rapidement et il est arrivé à constituer sous ce rapport un ensemble intéressant à étudier. Mais ce qu'il a surtout cherché à collectionner dans cette série de porcelaines européennes, ce sont ces mille petits objets d'un usage journalier dont la mode s'était emparée et que leur fragilité a rendus si rares aujourd'hui; ce sont les *boîtes à mouches* et les *bonbonnières* en pâte tendre, les *tabatières* aux riches montures d'argent ou de vermeil, les *pommes de cannes* et les *manches de couteaux* en porcelaine de Saint-Cloud, de Chantilly ou de Saxe. Il a eu également la rare fortune de trouver quelques pièces d'une excessive rareté; nous citerons particulièrement parmi ces dernières la médaille en biscuit de porcelaine tendre de Sèvres représentant sur un fond blanc un nègre enchaîné, à genoux, avec cette légende : *Ne suis-je pas un homme, un frère?* Le comte d'Angivilliers, intendant des domaines royaux et dans les attributions duquel rentrait plus particulièrement la manufacture, en avait fait interrompre la fabrication par une lettre datée du 8 avril 1789 que nous avons copiée dans les archives de Sèvres et qui est publiée ici pour la première fois :

« A Versailles, le 8 avril 1789.

« M. le comte d'Angivilliers, Monsieur, me charge de vous écrire avec la plus grande diligence sur l'objet que voici.

« On lui a appris que quelqu'un fait exécuter à la manufacture des médailles fond blanc représentant un nègre à genoux et enchaîné, avec cette légende : *Ne suis-je pas homme, ne suis-je pas votre frère?* Sans doute le motif est bon, il est dicté par l'humanité, mais de pareilles médailles portées dans les colonies pourraient, vues par des nègres, y exciter du mouvement. M. le comte me charge enfin de vous marquer qu'il défend absolument d'aller plus en avant sur cet objet et, si la médaille est faite, de n'en délivrer aucune. C'est une réquisition que fait le comité d'administration [des] colonies à laquelle il est impossible de

se refuser... Vous pourrez juger du danger qu'il y aurait à ce que ces médailles parvinssent dans nos colonies par ce qui est arrivé dans quelques colonies anglaises où, sur l'avis que le Parlement d'Angleterre s'occupait de la liberté des nègres, ils se sont révoltés aussitôt dans diverses habitations et ces révoltes ne se passent pas sans que tous les blancs soient massacrés.

« J'ai l'honneur d'être, avec un parfait attachement, etc.

« MONTUCLA. »

Bien peu de ces médaillons ont échappé à la proscription qui les frappait ainsi et nous ne connaissons guère, outre celui de la collection Gasnault, que celui qui se trouve actuellement en Angleterre, dans le riche cabinet de lady Charlotte Schreiber. Il faut croire que les craintes exprimées par l'intendant royal étaient peu justifiées, puisque cette fabrication fut reprise par Wedgwood sur un modèle plus petit, et avec la même inscription en anglais : *am I not a man? a brother?* Ce second médaillon se trouve également exposé à côté du premier dans une vitrine de la collection Gasnault.

ÉDOUARD GARNIER.

(La suite prochainement.)

CHRONIQUE

FRANCE

Des changements importants s'opèrent en ce moment au Musée d'artillerie. La collection des costumes de guerre a été transportée au deuxième étage, et le local qu'elle occupait au rez-de-chaussée est maintenant entre les mains des ouvriers. On y fait les travaux nécessaires pour y installer la collection d'armes de Pierrefonds, qu'un arrêté ministériel du 21 février dernier a attribuée au Musée d'artillerie.

Elle a une histoire singulière, cette fameuse et magnifique collection de Pierrefonds. Elle avait été formée, on se le rappelle, par Napoléon III, qui avait acheté : 1° la collection du prince Soltykoff pour une somme de 250,000 francs; 2° la collection de M. le comte de Belleval pour 72,000 francs; 3° des pièces trouvées en Suède et en Danemark pour 14,000 francs; 4° enfin, des pièces de diverses provenances pour 80,000 francs. Total : 416,000 francs. Aujourd'hui, de l'aveu de tous les amateurs, les armes du château de Pierrefonds ont une valeur de plus de 1,500,000 francs, et c'est le dernier prix d'estimation qui en a été fait.

Au moment de la guerre de 1870, Viollet-le-Duc, qui avait été chargé de la garde de cette collection, la fit emballer et l'envoya au Louvre. Deux ou trois ans après, lors de la liquidation de la liste civile, le musée d'armes de Pierrefonds fut revendiqué par les représentants de la famille impériale, et ce n'est que depuis le 12 février 1879 que, les tribunaux s'étant prononcés, il a été dûment déclaré propriété de l'État, ainsi que le musée chinois de Fontainebleau. Dans l'intervalle, les liquidateurs avaient proposé un arrangement par lequel la collection d'armes, devant passer dans les mains de la famille impériale, était estimée par eux seulement au prix de 500,000 francs. Ce fut alors que Viollet-le-Duc, pour expliquer nettement les choses à l'Assemblée nationale, composa une petite brochure, datée du 31 décembre 1873, et dans laquelle il citait des chiffres et des arguments positifs. Sur la valeur artistique de la collection, voici comment il s'exprimait :

« Elle contient en armures de joute, en armes de main (épées et arquebuses), des pièces uniques et d'une rare beauté; une armure *blanche* française (en fer poli), de 1430 environ, qui est une pièce dont on chercherait vainement l'analogue dans les musées de l'Europe et dans celui d'artillerie de Paris; des casques de la plus belle époque et d'une admirable conservation; des boucliers en fer repoussé et ciselé, de l'époque de la Renaissance, et d'un excellent travail; quantité de pièces de harnois très remarquables; beaucoup d'armes françaises qui manquent dans notre Musée d'artillerie (ce sont les plus rares, tant nous sommes peu conservateurs). Une quantité notable de ces pièces sont des œuvres d'art d'une haute valeur, comme ciselure, niellure, repoussé, émail, incrustation, damasquinure. »

Il faut donc se réjouir de voir entrer des pièces aussi belles au Musée d'artillerie, où nos artistes et nos fabricants pourront venir les étudier, s'en inspirer, pour produire à leur tour des œuvres dignes de si nobles devancières.

***

Par arrêté en date du 27 mai, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a institué une commission chargée d'étudier les diverses questions relatives :

1° A la décoration des écoles, au moyen de tableaux, peintures, cartes, dessins ;

2° A la constitution de petites collections artistiques, destinées aux musées scolaires ;

3° Au choix de séries de gravures destinées à être données en récompense aux enfants des écoles.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, président ; — le sous-secrétaire d'État au département des beaux-arts, vice-président ; — de Baudot, — Berger, — Charles Bigot, — Buisson, — Charton, — Gréard, — Guillaume, — Hauréau, — Janssen, — de Laborde, — Paul Mantz, — Henri Martin, — Stanislas Meunier, — Monod, — Müntz, — Pillet, — Antonin Proust, — de Ronchaud, — Em. Trélat.

***

Les expositions rétrospectives, dont l'usage commence à se répandre d'une façon générale dans notre pays, peuvent avoir une influence promptement appréciable sur le développement de nos industries d'art, car elles font sortir des collections particulières des richesses souvent ignorées et qui sont des documents sans prix pour l'histoire artistique de nos anciennes provinces. Aussi notre revue suivra-t-elle avec soin ces diverses manifestations.

Pour le moment, nous ne ferons qu'annoncer deux expositions de ce genre, l'une à Nevers, l'autre au Mans. A cette dernière, on remarque les superbes tapisseries provenant de la cathédrale, des faïences de vieux rouen, de belles collections de bijoux, d'orfèvrerie, d'armes, et surtout un meuble qui est une merveille : c'est une bibliothèque Louis XV, appartenant à l'évêché du Mans.

***

ALLEMAGNE

On nous écrit d'Allemagne :

L'ouverture de l'Exposition industrielle de la Province rhénane et de la Westphalie a eu lieu le 9 mai à Dusseldorf. Le grand succès des expositions de Hanovre, de Leipzig et de Berlin, en 1878 et en 1879, a prouvé que de telles expositions, qui se bornent aux produits des différentes provinces ou de quelques grands centres de l'industrie, ont une influence beaucoup plus efficace sur le commerce et les progrès des arts industriels que les grandes expositions universelles. Le jour de l'ouverture, l'Exposition de Dusseldorf, comme cela a lieu ordinairement, était loin d'être prête. Mais on pouvait déjà apprécier les grands mérites de l'ébénisterie rhénane et des tisserands de Westphalie. La partie la plus intéressante de cette Exposition sera cependant une grande collection de trésors d'art tirés des célèbres églises des deux provinces, des cathédrales de Cologne, de Munster, d'Aix-la-Chapelle, etc. C'est une quantité énorme de chefs-d'œuvre qui nous révèlent la haute perfection à laquelle étaient arrivés les arts industriels du moyen âge.

***

— Le 15 mai, on a ouvert, à Bromberg, une exposition qui réunit les produits de l'industrie des provinces de Prusse occidentale et de Posnanie. Quoique très éloignés du

centre du mouvement industriel, les artistes de ces deux provinces ont suivi les progrès qui se font sentir partout dans les arts industriels de l'Allemagne.

***

— En 1876, plusieurs architectes et industriels de Berlin se sont réunis pour fonder une exposition permanente destinée à permettre à tous les industriels et fabricants travaillant pour les architectes d'exposer au public les produits de leurs ateliers. Le rez-de-chaussée de la maison de la Société des Architectes fut ménagé dans ce but, et cette exposition, qui rencontrait partout les plus vives sympathies, n'a pas manqué de produire les plus heureux résultats. On a créé ainsi un lieu de rendez-vous pour les stucateurs, les menuisiers, les ébénistes, les serruriers, les tapissiers, les poêliers et toute sorte d'artisans qui contribuent à la décoration et à l'ameublement de l'habitation. Tous les ans, vers Noël, on établit dans le même édifice, qui contient de grandes salles de fête, une sorte de foire à laquelle les fabricants d'objets de luxe prennent part pour exhiber leurs nouvelles inventions. Cette organisation permet aux divers industriels d'entamer des relations intimes entre eux, et le zèle des inventeurs y trouve toujours de nouvelles excitations. Les directeurs de cette exposition et ceux du Musée des arts décoratifs (Kunstgewerbemuseum) ouvrent chaque année, pour l'encouragement des industriels, plusieurs concours. Le dernier a été ouvert, il y a quinze jours : 1° pour le mobilier d'une chambre à coucher ; 2° pour un banc en fer de fonte ; 3° pour un service de table et une portière destinée à un musée. Le ministre du commerce a accordé huit prix d'honneur dont la somme totale monte à 3,800 marcs.

***

— Le budget du Musée des arts décoratifs à Berlin est fixé pour l'année 1880-1881 à 157,187 marcs. La subvention de l'État s'élève à 120,170; le reste est dû aux contributions annuelles des membres et aux honoraires qui sont payés par les visiteurs de l'école. Pour des acquisitions de haute importance, l'État accorde des sommes extraordinaires. La dernière acquisition de ce genre est la collection Destailleurs, qui contient la série la plus complète de gravures ornementales qui existe au monde. Elle a coûté 350,000 marcs.

***

— Une riche collection d'armes et d'armures japonaises appartenant à M. de Gutschmidt, diplomate allemand qui a séjourné plusieurs années au Japon, vient d'être exposée au Musée des arts décoratifs à Berlin. Ce musée possède déjà presque deux mille objets de l'industrie japonaise, et c'est pourquoi la direction a refusé l'achat de cette collection qui renferme des pièces extrêmement belles et de grande rareté. Des musées qui ne sont pas encore pourvus de modèles de l'industrie japonaise trouveraient ici l'occasion d'en acquérir pour la somme modique de 50,000 marcs.

***

GALICIE

On nous écrit de Lemberg :

La ville de Posen, cette capitale de la Pologne allemande, va avoir à son tour un *Musée des arts décoratifs*. Le projet a été conçu par la Société industrielle de cette ville, afin de hâter les progrès de l'industrie, qui est peu avancée dans l'ancien duché polonais, sous le rapport de la main-d'œuvre. Un comité a été constitué. La ville de Posen met à la disposition de cette entreprise un revenu annuel de 36,000 marcs, provenant de divers legs, dont les deux principaux sont deux sommes de 15,000 marcs laissées par MM. Mi-

lezynski et Stablewski. Toutes ces donations ont pour but de développer l'industrie dans cette partie de l'ancienne Pologne.

***

Le Conseil général de la Galicie a adopté une proposition faite par M. Siemiradzki, dans un discours prononcé l'année dernière au banquet que lui a offert la ville de Lemberg, et tendant à ce qu'il y ait, tous les cinq ans, dans la Pologne autrichienne, outre les salons annuels de Cracovie et de Lemberg, une exposition nationale, à laquelle seraient conviés les artistes polonais de toutes les parties de l'ancienne Pologne. Ces expositions quinquennales auraient lieu alternativement à Lemberg et à Cracovie. La première aurait lieu à Lemberg en 1881.

***

On est en train d'organiser, dans les Sukiennice (ancien hôtel de ville du XIIIe siècle), de Cracovie, une exposition de tous les objets qui ont appartenu à la famille Sobieski. Le comité qui s'occupe de les réunir engage tous ceux qui possèdent quelques souvenirs de l'ancien roi de Pologne à bien vouloir les prêter pour cette circonstance.

Cette exhibition sera inappréciable au point de vue des arts décoratifs; elle reconstituera une des époques les plus intéressantes de l'art industriel polonais. Elle sera ouverte le 12 septembre et durera probablement jusqu'en 1883, où sera célébré solennellement le deuxième centenaire de la grande victoire que Sobieski remporta sur les Turcs.

Le produit des entrées, après que tous les frais en auront été déduits, sera partagé également entre la caisse du nouveau Musée national de Cracovie et l'École normale de cette même ville.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Séance du 16 avril 1880.

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ

Membres présents : MM. Berger ; Bouilhet ; Christofle ; Dreyfus ; Marienval ; Veyrat ; Hermann ; Jumelle ; Falize ; Grados ; Duplan ; Lefébure ; Mourey ; Turquetil.

M. Firmin-Didot s'excuse par lettre.

La séance est ouverte à deux heures.

Le procès-verbal de la séance précédente, celle du 5 mars, lu par le secrétaire général, est adopté.

Le président rend compte du concours du diplôme ayant pour sujet : « La Glorification des arts du métal ». Ce concours a été des plus remarquables : soixante concurrents y ont pris part. Conformément au règlement, trois projets ont été choisis pour l'exécution définitive ; en outre, le jury, voulant témoigner sa satisfaction, a décerné cinq mentions honorifiques.

Le conseil prend connaissance du traité par lequel M. Quantin, éditeur, s'engage à publier, à ses risques et périls, le Bulletin mensuel qui portera désormais le titre de : « Revue des Arts décoratifs. — Bulletin de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie et du Musée des arts décoratifs. »

Communication est donnée d'une lettre de M. Leclère, notaire à Paris, informant le président du conseil que M. Croco, ancien manufacturier, décédé à Neuilly, le 28 janvier dernier, a légué au Musée de l'Union centrale quatre tableaux d'étoffes et un portefeuille d'échantillons de tissus. Le secrétaire général est délégué pour obtenir la délivrance du legs.

M. Biais ayant donné sa démission de président de la classe IX du comité d'initiative de la serrurerie d'art, M. Sédille, vice-président de cette classe, est nommé président, et M. Moreau, secrétaire, est nommé vice-président.

L'ordre du jour appelle le compte rendu des travaux des comités d'initiative par les présidents de chaque classe. Ceux des présidents qui sont présents à la séance prennent successivement la parole et indiquent qu'un grand nombre d'exposants ont déjà signé leur adhésion.

La discussion s'engage sur l'opportunité de l'emploi de l'éclairage électrique dans l'enceinte du palais des Champs-Elysées, pendant la durée de l'Exposition, et M. Dreyfus veut bien se charger de prendre des renseignements à la compagnie Jablochkoff.

Le vote du budget de la sixième exposition sera porté à l'ordre du jour de la prochaine séance qui est fixée à vendredi prochain pour la préparation de l'assemblée générale annuelle qui doit avoir lieu le 30 courant.

La séance est levée à 3 heures 1/2.

Séance du 25 avril 1880.

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ

Membres présents: MM. Bouilhet; Christofle; Jumelle; Veyrat; Hermann; Cohen; Turquetil; baron Gérard; Grados; Marienval.

M. Falize s'excuse par lettre.

La séance est ouverte à deux heures.

Le Conseil reçoit communication du rapport du président du conseil et de celui du président de la commission des finances qui doivent être présentés à l'assemblée générale annuelle, fixée au 30 courant. La lecture de ces deux documents occupe une grande partie de la séance et des remerciements sont adressés à MM. Edouard André et Christofle.

Relativement à la question de l'éclairage électrique, M. Dreyfus a pris des renseignements auprès de la compagnie Jablochkoff; M. de Sourdeval, représentant de la compagnie, a demandé que l'administration de l'Union centrale veuille bien prendre une décision à cet égard, dans le plus bref délai possible. Le conseil estime qu'il ne peut prendre de détermination avant d'avoir recueilli l'avis des intéressés, c'est-à-dire des exposants représentés par les comités d'initiative. En conséquence, une lettre dans ce sens sera adressée aux présidents des comités qui devront communiquer les renseignements nécessaires avant le 12 mai prochain.

M. Bouilhet, président de la commission des expositions, présente le budget des dépenses prévues pour l'exposition prochaine. Il donne lecture d'un état détaillé par article et par chapitre dont le tableau est annexé au présent procès-verbal et dont la somme totale s'élève à 276,236 fr. 60 c.; dans ce chiffre doit être compris celui de 25,000 fr. votés par le conseil dans sa séance du 14 novembre dernier, en vue des dépenses urgentes pour la préparation de l'exposition.

Le président met au voix l'approbation du budget présenté par M. Bouilhet et le conseil adopte à l'unanimité.

Conformément à l'article 19 des statuts, il est procédé au tirage au sort des six membres du conseil dont la réélection sera soumise à l'assemblée générale. Le sort désigne :

MM. Christofle ; Mourey ; Dalloz ; Lefébure ; Chocquerel et Froment-Meurice.

La séance est levée à 4 heures.

***

LES DROITS DE LOCATION DU PALAIS DE L'INDUSTRIE.

Il est une mesure fiscale dont nous n'entendons contester ni le droit ni l'importance, c'est celle qui, remise en vigueur à la suite des observations du directeur des domaines, a obtenu l'approbation du ministre. Elle consiste à réclamer un droit de location de tous ceux qui ont la jouissance temporaire des bâtiments appartenant à l'Etat. Ainsi les concessions du palais de l'Industrie, qui sert à tant d'exploitations diverses, entraîne, pour les sociétés ou les particuliers qui l'ont obtenu, l'obligation de verser entre les mains des agents du domaine une somme prélevée sur les produits des entrées. Déjà l'Assistance publique, légitimement autorisée par la loi sur les spectacles publics, intervient chaque jour en envoyant ses percepteurs assister à l'ouverture des troncs de recettes et faire main basse sur la quotité qui lui revient de droit dans le produit brut des entrées. C'est la part du pauvre et il n'y a rien à dire; encore doit-on reconnaître que, malgré ses privilèges incontestés, l'administration de l'Assistance publique met beaucoup de bonne grâce dans l'exercice de ses droits et qu'elle abaisse singulièrement le taux de ses exigences lorsqu'il lui est démontré qu'elle s'adresse à une exploitation dont les bénéfices sont affectés à une sorte de service d'intérêt public. C'est ainsi qu'elle a toujours agi vis-à-vis de l'*Union centrale,* comprenant que les ressources dont dispose notre Société contribuent en définitive à une œuvre de véritable ordre moral et ne rapportent rien à nos associés.

Tout le monde sait en effet que l'assemblée générale annuelle de notre Société fait généreusement l'abandon de tous ses bénéfices, tirés des expositions, en faveur de notre établissement public de la place des Vosges, ouvert gratuitement à tous les artistes, ouvriers et écoliers, qui y trouvent, de dix heures du matin à dix heures du soir, entrée libre, bibliothèque, collections, modèles, chauffage, éclairage et le personnel à sa disposition. Cette institution, créée par nous, sans autre subside que nos souscriptions et les dons de livres que le ministère lui a généreusement accordés, reçoit, bon an mal an, de six à sept mille lecteurs et travailleurs spéciaux, et il serait à créer et à entretenir par l'Etat ou par la Ville dans notre centre industriel du Marais, si nous étions obligés de le fermer.

Or nos ressources, en dehors de la souscription du fonds social, insuffisant pour nos charges, proviennent des bénéfices faits aux expositions du palais de l'Industrie, tant par le produit des entrées que par celui des locations de places; et c'est avec ces ressources combinées que l'œuvre vit au grand jour et aux satisfactions des travailleurs. C'est à ces considérations que l'Assistance publique a réduit à son minimum d'exigences le prélèvement qu'elle est en droit d'opérer sur les recettes de nos expositions, et elle aide ainsi, dans une mesure large, à l'œuvre que nous avons entreprise en faveur des classes ouvrières.

Eh bien, voilà que l'Etat vient aujourd'hui, sans se douter du préjudice qu'il porte à une œuvre qu'il ne connaît vraisemblablement pas, réclamer, en échange de la concession du palais de l'Industrie qu'il veut bien nous faire, un droit tellement considérable qu'il nous deviendra difficile d'entretenir la Bibliothèque publique de la place des Vosges. Nos réclamations modérées ont été portées au ministère des finances par M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux arts, qui, lui, connaît parfaitement notre œuvre et apprécie le concours que nous lui donnons pour l'éducation populaire. Le

ministre a bien voulu prendre nos réclamations, si bien appuyées, en considération, et il a consenti à abaisser le chiffre de ses prétentions sur nos recettes brutes.

Il est peu vraisemblable cependant que M. le ministre sache véritablement à quoi s'en tenir sur l'origine de notre institution, sur les services qu'elle a rendus déjà à la cause de l'enseignement du dessin, à celle des industries d'art et aux ouvriers qui fréquentent notre Bibliothèque et suivent nos conférences; sans cela il aurait compris assurément, en étudiant le chiffre dé nos ressources et celui de nos dépenses, qu'il va, par des exigences encore trop grandes, compromettre notre budget, alors qu'il élargit bien peu celui des recettes de l'Etat, et que le dégrèvement que nous sollicitons a pour raison unique de nous rendre possible l'entretien d'un établissement pour lequel nous ne demandons d'autres subsides que ceux que nous retirons directement de nous-mêmes et du concours du public. Peut-être M. le directeur des domaines a-t-il pu se tromper en confondant notre œuvre collective et désintéressée avec des exploitations particulières, intéressantes d'ailleurs, mais dont tous les profits sont encaissés en dehors de toute affectation à des services publics. C'est sur ce point que nous osons insister auprès de M. le ministre en le priant de ne pas prendre, pour la première fois cette année, et contre l'intérêt d'une œuvre d'initiative privée, auxiliaire désintéressée de l'administration, une mesure fiscale qui ne nous a jamais frappés et qui est de nature, vu les charges de notre entreprise, à compromettre son succès.

Nous ne pouvons mieux faire qu'en mettant sous les yeux de nos associés la copie de la correspondance qui a été échangée à ce sujet entre le conseil de l'*Union centrale* et l'administration. Ils verront, dans le cas où ils auraient à intervenir en consentant de nouveaux sacrifices ou en constatant le manque d'équilibre de notre budget d'entretien, où sont les responsabilités. Quant au public, il pourra juger si les encouragements donnés à l'initiative privée sont de nature à provoquer des entreprises spontanées et des efforts nouveaux.

A. Louvrier de Lajolais.

***

Lettre du Directeur des Domaines au Président de l'Union centrale.

Paris, le 24 juin 1879.

Monsieur le Président,

Aux termes d'une décision en date du 1er avril 1879, M. le Ministre des travaux publics a mis le palais de l'Industrie à votre disposition, du 15 juillet 1880 au 15 décembre suivant, pour y organiser une exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie.

J'ai l'honneur de vous informer qu'aux termes des lois qui régissent le domaine de l'Etat, aucune installation particulière ne peut avoir lieu dans les bâtiments nationaux sans qu'une redevance, fixée par le service des finances, soit payée à la caisse des domaines.

Je vous serai obligé, en conséquence, de vouloir bien me faire connaître les dispositions générales de l'exposition dont il s'agit, afin que je puisse apprécier les conditions pécuniaires qu'il convient de fixer, tant à la société que vous dirigez, qu'aux installations accessoires, telles que : buvettes, vestiaires, etc.

Agréez, etc.

***

Lettre du Président du Conseil d'administration de l'Union centrale à monsieur le Ministre des finances.

Paris, juillet 1879.

Monsieur le Ministre,

J'ai déjà eu l'honneur de présenter à votre prédécesseur une note ayant pour objet la demande de redevance formée par M. le Directeur des domaines et relative à la concession temporaire du palais des Champs-Elysées à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, pour son exposition de 1880.

Aujourd'hui je prends la liberté de soumettre à votre haute appréciation cette même question de laquelle dépend peut-être l'avenir tout entier d'une institution dont le but patriotique et désintéressé, depuis quinze années d'existence, a toujours été d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile. *Son histoire est intimement liée à celle de l'enseignement du dessin*, et il suffit de mentionner sa bibliothèque et ses collections ouvertes gratuitement au public ; ses conférences, lectures et cours spéciaux également gratuits ; ses concours avec prix en argent, entre les artistes et les diverses écoles de Paris et de la province ; enfin, ses expositions qui sont comme la constatation solennelle du progrès réalisé grâce à sa généreuse initiative.

D'après un document fourni par l'Administration de l'Union centrale, les recettes de son exposition de 1876 ont été de 270,606 fr. 50 c., et les prévisions du budget des dépenses pour l'Exposition de 1880 s'élèvent à 272,236 fr. 60 c.

Le simple rapprochement de ces deux chiffres établit avec la dernière évidence que les efforts de la Société ont pour but, en dehors de tout esprit mercantile, de donner à ses travaux une importance toujours croissante et d'élargir de plus en plus le cercle de ses expositions.

L'Union centrale se propose d'ouvrir en 1880 une série d'expositions divisionnaires comprenant l'ensemble des matières premières mises en œuvre par les arts appliqués à l'industrie. *Le palais des Champs-Élysées lui a toujours été concédé à titre gracieux.* Si une redevance domaniale devait lui être imposée, elle se verrait placée dans l'impossibilité absolue de continuer l'œuvre d'utilité publique qu'elle a si heureusement entreprise et qui a déjà donné de féconds résultats.

Veuillez agréer, etc.

Edouard André.

***

Lettre de M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts au Président de l'Union centrale.

Paris, le 18 mai 1880.

Monsieur le Président,

Ainsi que vous m'en aviez exprimé le désir, j'ai appelé l'attention de M. le Ministre des finances sur la demande que vous lui aviez adressée au nom du Conseil d'administration de la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, à l'effet d'obtenir l'exonération de la redevance de 10 pour 100 réclamée par l'Administration des domaines sur les recettes qui seront réalisées pendant la durée de l'exposition que ladite Société se propose d'organiser au palais des Champs-Elysées, du 15 juillet au 15 décembre prochain.

A l'appui de mon intervention, j'exposais à M. le Ministre des finances le but que poursuit l'Union centrale des beaux-

arts et les résultats qu'elle a obtenus jusqu'ici, grâce à son initiative et à ses efforts constants; j'insistais particulièrement sur l'impossibilité où elle se trouverait peut-être de mettre à exécution le programme qu'elle s'était tracé pour l'avenir, si une redevance domaniale lui était imposée et venait diminuer les ressources déjà fort restreintes du budget dont elle dispose.

Tout en appréciant ces diverses raisons et en reconnaissant à l'Union centrale un caractère d'intérêt général incontestable, M. le Ministre des finances, s'en référant à une décision prise par l'un de ses prédécesseurs et basant surtout son appréciation sur les termes mêmes de l'article 43 des statuts de ladite Société, lequel prévoit, en cas de dissolution, une possibilité de répartition de dividendes entre les actionnaires, estime cependant qu'il n'y a pas lieu de l'assimiler aux entreprises qui, en dehors de toute idée de spéculation ou de bénéfice, poursuivent un but d'intérêt exclusivement public, et conclut en déclarant bien fondée la réclamation des domaines.

Toutefois, en présence des considérations que je me suis efforcé de faire valoir auprès de lui, M. le Ministre des finances a bien voulu réduire de moitié le tarif de faveur accordé aux sociétés philanthropiques et fixer à 2 fr. 50 c. pour 100 des recettes brutes, le taux de la redevance qu'aura à payer la Société de l'Union centrale des Beaux-Arts pour l'occupation du palais des Champs-Elysées.

Je suis heureux de vous faire part de cette décision et vous prie d'agréer, monsieur le Président, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Sous-Secrétaire d'État
au Ministère des Beaux-Arts.

EDMOND TURQUET.

*
* *

Lettre du Conseil
de l'Union centrale à monsieur le Ministre des finances.

Paris, 27 mai 1880.

Monsieur le Ministre,

Vous avez bien voulu nous autoriser à vous écrire de nouveau au sujet de la situation faite à la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie par la décision prise de lui imposer une redevance de 2 fr. 50 c. pour 100 sur la recette brute qui sera encaissée pendant la prochaine exposition dans le palais des Champs-Elysées.

L'entretien que nous avons eu l'honneur d'avoir avec vous ce matin vous a suffisamment démontré, monsieur le Ministre, que des intérêts véritablement nationaux auront à souffrir du prélèvement que l'Etat a l'intention d'opérer au détriment des ressources qui doivent nous servir à encourager et à répandre ces applications de l'art à l'industrie dans notre pays, moins bien partagé que tous les autres sous le rapport de l'enseignement de l'art pratique.

Il nous suffira de vous rappeler qu'il est dur pour notre Société de voir ses efforts aussi peu encouragés après vingt années de services rendus et de sacrifices accomplis. Que dira le public ? Que penseront nos artistes lorsqu'ils apprendront que l'Etat use du bénéfice d'une loi d'intérêt général pour porter atteinte aux ressources laborieusement acquises d'une institution privée à laquelle il n'a jamais accordé la moindre subvention et qui a toujours pu satisfaire par elle-même aux obligations créées par le but d'intérêt public qu'elle poursuit.

Nous ne croyons pas pouvoir demander moins que la jouissance gratuite du palais de l'Industrie, nous fondant sur les précédents de cinq expositions que nous étions autorisés à considérer comme une tradition gouvernementale en notre faveur.

Pour le Conseil :
H. BOUILHET, G. BERGER.

L'EXPOSITION PROCHAINE.

La plupart des places de la nef sont retenues : quant aux salons du pourtour, ils sont en nombre tout à fait insuffisant, et une partie des exposants qui n'ont pu y trouver place se reportent sur l'étage supérieur.

Le plan de l'escalier est définitivement arrêté ; les travaux sont entrepris en chantier et il suffira de quelques jours pour la mise en place et la décoration. La galerie sur laquelle débouche l'escalier est destinée à recevoir les trophées du métal qui seront adossés à la grande cloison des salles, face à la nef, au fond des grandes baies. Dans les petits entrecolonnements seront élevées des pyramides décorées, symbolisant les divers métaux. La grande porte donnant accès sur les salles du premier étage sera décorée à droite et à gauche par les deux grands panneaux de céramique représentant les arts, et exécutés par M. H. Deck.

Dans les exposants du métal, trois groupes importants se sont syndiqués pour faire une exposition d'ensemble.

Le groupe de l'horlogerie (président, M. Jumelle) réunira tous ses exposants. Au milieu d'eux, une vitrine centrale comprendra les chefs-d'œuvre de l'horlogerie ornementale, empruntés à chacun des exposants du groupe. — Une exposition technologique des boîtes de montres, de pendules et d'horloges, et celle du guillochage compléteront cet ensemble.

L'exposition du groupe des bijoutiers, présidé par M. Fontenay sera faite dans un vaste pavillon richement et uniformément décoré, qui occupera le point central de la nef entre la grande porte d'entrée et l'horloge. Les faces intérieures et extérieures du pavillon recevront les vitrines de tous les bijoutiers, concourant à l'exposition du groupe. Au milieu du pavillon, au centre du velum qui couvrira toute cette partie de l'exposition, s'élèvera une vitrine comprenant toutes les matières premières.

Les exposants se sont entendus pour présenter la succession des divers travaux en vue de la transformation de la matière brute jusqu'à l'achèvement complet des bijoux ; les divers instruments de travail seront également exposés et classés méthodiquement.

A côté du pavillon, s'élèvera l'atelier de M. Roulinat, pour la taillerie de diamants.

Le groupe des émailleurs, présidé par M. de Courcy, décorera tout un salon au premier étage, à côté de la porte d'entrée où aboutit le dernier palier de l'escalier. Au centre de l'exposition, on doit établir un four d'émailleur accompagné de ses instruments et accessoires, et une vitrine qui comprendra les matières premières et des échantillons des matières en voie d'emploi à leurs diverses phases.

Quant au musée rétrospectif, il est certain aujourd'hui qu'il réunira les plus brillantes collections. Si M. Basilewski donne son puissant concours à la commission, les objets qu'il voudra bien prêter sont à eux seuls le gage du succès de l'entreprise. On espère également obtenir de M. Cernuschi sa belle collection qui, à elle seule, formerait la décoration d'une grande salle.

Nombre de collectionneurs se sont engagés vis-à-vis du président de la commission, M. Alfred Darcel, et, avant peu,

on sera en mesure de prendre les dernières dispositions relatives aux distributions des salons, à leur ensemble décoratif et aux aménagements dans les vitrines. La commission fonctionne régulièrement avec cette activité et ce dévouement qui ont contribué déjà, dans nos expositions antérieures, à donner tant d'éclat à l'œuvre commune.

Les salles attribuées à l'exposition des artistes qui ont composé des dessins ou des maquettes pour l'industrie seront divisées cette année en trois séries. Dans la première seront réunies toutes les compositions relatives aux industries du métal; c'est là que doivent être exposés, grâce à l'obligeant concours de sa famille, tous les dessins spéciaux de Viollet-Leduc. — La seconde série, qui correspond à l'exposition libre des industries de la nef, est réservée, comme dans nos expositions antérieures, aux compositions de tout genre autres que celles qui ont rapport aux travaux du métal. Enfin des salles spéciales recevront les compositions de peinture décorative. Cette exposition, inaugurée par l'Union centrale en 1876 par le salon réservé aux peintures murales exécutées par M. V. Galland pour le grand escalier du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg, a donné à l'administration des Beaux-Arts la pensée de la développer, et, cette année même, M. G. Lafenestre a pris l'initiative de l'introduire dans l'exposition de peinture.

L'idée a donc fait son chemin, et nous sommes heureux d'avoir été les premiers à mettre à sa place d'honneur l'art le plus noble et le plus élevé. Aujourd'hui nous essayerons d'appeler à nous les artistes qui ont eu la bonne fortune d'être chargés de travaux de grande décoration; beaucoup d'entre eux ont exécuté d'importantes compositions qui sont invisibles pour le public. Placées dans des monuments ou des châteaux à l'étranger ou en province, elles ont emporté au loin et dans le secret de l'intimité la gloire de leurs auteurs et dérobé leurs beautés au public parisien. Nous comptons, en réunissant les esquisses, dessins et photographies, reconstituer des ensembles pour l'œuvre de nos artistes et combler ainsi une lacune importante. Bien loin de sortir de notre domaine, nous croyons le compléter en mettant en tête de nos expositions les œuvres décoratives qui empruntent aux trois arts réunis, l'architecture, la sculpture et la peinture, les éléments indispensables à toute œuvre élevée, et qui concourent à l'ensemble décoratif des intérieurs. C'est par elles que nous démontrerons que l'art est une chaîne non interrompue qui rattache les applications de tout ordre et traverse tous les degrés de l'industrie. Déjà des noms illustres sont inscrits pour cette partie de notre exposition qui se développera peu à peu, et les artistes trouveront désormais dans nos expositions régulières leur place réservée au milieu des industriels avec lesquels ils sont destinés à vivre dans une communauté de gloire et d'intérêts. A l'heure où chacun cherche à sortir de la voie quelque peu encombrée des expositions annuelles, nous offrons la place à tous ceux qui ont abordé les compositions de peinture décorative et entreront dans notre société.

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de mai.

Sculpteurs	89
Peintres	75
Dessinateurs	68
Graveurs	9
Ciseleurs	1
Décorateurs	31
Architectes	13
Bijoutiers	12
Ébénistes	7
Lithographes	1
Divers	76
Total	391

Dont 140 le jour et 251 le soir. 589 ouvrages ont été consultés.

DONS FAITS A LA BIBLIOTHEQUE

Histoire générale de la tapisserie, tapisserie flamande, 14e livraison in-folio, par A. Pinchart avec 4 planches. — Don de la Société anonyme de publications périodiques. Paris, 1880.

La Renaissance en France, par L. Palustre, 3e livraison (Ile de France), in-folio avec planches. Paris, A. Quantin, 1880. — Don de M. Quantin.

Décoration intérieure, par César Daly, 46 à 50e livraisons in-folio avec planches. Paris, Ducher et Cie, 1880. Don de M. Ducher.

Catalogue de la Bibliothèque de San Donato, 1 vol. in-4°. — Don de M. E. André.

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Séance du 4 janvier 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay; — Dalloz; — Fourdinois; — Odiot; — Bouilhet; — Bocher, de Lajolais, Berger, baron Gérard, Dupont-Auberville, Mannheim, Paul Mantz, Duplan, Tardieu, de Champeaux; — Gasnault; — Champier; — Lorain.

M. le président soumet au comité plusieurs projets de cachet qui sont renvoyés à une commission spéciale. — Le

comité décide qu'il sera demandé à chaque section de faire le relevé des objets exposés afin de rédiger un catalogue. — Lecture d'un rapport de MM. Bouilhet et Paul Dalloz ayant pour objet de déterminer les fonctions du secrétaire général du Musée et celles du trésorier de l'Union centrale.

Séance du 15 janvier 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay, Dupont-Auberville, Lafenestre, de Lajolais, baron Gérard, Duplan, Bouilhet, Bocher, Odiot, Fourdinois, Boucheron, de Champeaux; — Gasnault; Champier.

M. Dupont-Auberville annonce que MM. d'Anthoine, Dumet, Duché et Legris font don au Musée de tissus anciens. — Nomination d'une sous-commission chargée d'étudier les rapports à établir entre le Musée des Arts décoratifs et l'Union centrale.

Séance du 25 février 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay ; — Berger ; — P. Mantz, Duplan, Dupont-Auberville, Bouilhet, marquis de Biencourt, baron Gérard, Tardieu, Fourdinois, Lafenestre, de Lajolais, Mannheim, de Champeaux; — P. Gasnault; — Champier.

M. le président donne lecture d'une lettre de M. Odiot l'informant qu'il donne sa démission de membre du comité directeur. — MM. le duc de Sabran et Edouard André sont nommés membres du comité directeur. — Sur la proposition de M. Dupont-Auberville, une somme de 1,000 francs est mise à la disposition de M. Gasnault pour lui permettre de faire suivant l'occasion des acquisitions intéressantes d'objets qu'il importe de ne pas laisser échapper. — Une lettre de M. le duc de Chaulnes informe le comité qu'il a fait en Italie l'acquisition d'une collection de cent pièces de verrerie au prix de 1,200 francs, dont il offre de prendre moitié à sa charge. — M. Duplan informe le comité qu'il a proposé à ses collègues de la classe 21 (Tissus d'ameublement à l'Exposition universelle) d'affecter à l'œuvre du Musée une somme de 15,000 francs, formant un reliquat sur les dépenses d'installation. Cette demande n'a été repoussée par aucun des exposants. — M. Berger propose d'adresser une demande semblable à tous les présidents de groupes de l'Exposition, et de demander en outre aux Chambres syndicales et aux Chambres de commerce soit une subvention annuelle, soit une souscription. — M. Lafenestre propose la création d'un bulletin paraissant régulièrement et dans lequel seraient insérés tous les documents intéressant le Musée.

Séance du 10 mars 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Etaient présents : MM. le vicomte de Ganay, Tardieu, Duplan, Lafenestre, Berger, baron Gérard, Dupont-Auberville, marquis de Biencourt, duc de Sabran, P. Mantz, Fourdinois, Bouilhet, de Lajolais, Dalloz, de Champeaux.

Lecture de lettres diverses; dons et prêts. — Le comité décide la création d'un bulletin mensuel; tous les souscripteurs de la somme de 20 francs recevraient gratuitement ce bulletin. — MM. le marquis de Chennevières et Antonin Proust sont nommés membres du comité directeur. — M. Dupont-Auberville informe le comité qu'il est dans l'intention de donner à la société, en vertu d'un acte notarié, la jouissance de sa collection pendant un intervalle de trois, six ou neuf années ; il s'engage, en cas de décès, à la laisser en pleine propriété. — Le comité propose de prolonger l'exposition jusqu'à la fin du mois de juin.

Séance du 21 mars 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DE GANAY.

Étaient présents : MM. le vicomte de Ganay, Berger, Lafenestre, P. Mantz, Dalloz, de Lajolais, baron Gérard, Antonin Proust, Duplan, Bocher, Bouilhet, marquis de Chennevières, de Champeaux.

M. le président rend compte de l'insuccès de la démarche tentée près du président de groupes de l'Exposition. Seul, le groupe 21, présidé par M. Duplan, a consenti à abandonner à la société le reliquat des dépenses prévues pour les frais d'installation. — Sur la proposition de M. Bouilhet, le comité décide qu'il sera envoyé à chacun des souscripteurs du capital de garantie de l'Exposition de 1867 une lettre lui demandant l'abandon de la somme qui lui revient après liquidation. — Une demande analogue sera adressée au préfet de la Seine. — Discussion à laquelle prennent part MM. de Chennevières, Antonin Proust, Berger, Bouilhet, Duplan sur l'opportunité d'une démarche à tenter en vue d'obtenir l'installation du Musée dans une des galeries du palais du Trocadéro. — M. de Chennevières propose une exposition de dessins d'ornement dont les éléments seraient très faciles à trouver chez les amateurs de Paris. — M. Antonin Proust propose de placer une liste de souscription dans la salle des conférences du Sénat et une autre dans celle de la Chambre des députés.

Séance du 21 mai 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, baron Gérard, Duplan, marquis de Chennevières, Mannheim, Tardieu, de Lajolais, Édouard André, Bouilhet, vicomte de Ganay, Fourdinois, duc de Sabran, Lafenestre, Dupont-Auberville, de Champeaux; — Gasnault et Béziès.

Discussion sur l'opportunité de demander pour le Musée l'appui du gouvernement, surtout en présence de la reprise probable du pavillon de Flore par le Sénat ou la préfecture de la Seine. — Organisation d'une exposition de dessins d'art décoratif ancien et moderne. — M. Dreyfus est nommé membre du comité directeur en remplacement de M. de Greffulhe, décédé. — La Chambre de commerce de Paris souscrit pour 1,000 francs à l'œuvre du Musée.

Séance du 7 juin 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, président, Fourdinois, marquis de Biencourt, marquis de Chennevières, Dupont-Auberville, Bouilhet, de Champeaux. — Gasnault, Béziès et Lorain.

Lectures diverses. — M. le marquis de Chennevières se charge de faire les démarches nécessaires en vue de l'exposition projetée de dessins de maîtres. — M. Dupont-Auberville propose l'acquisition adoptée par le Comité.

d'un certain nombre de modèles en plâtre du XVIIIe siècle, ayant servi pour la fonte des bronzes.

Séance du 28 juin 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Etaient présents : MM. le duc de Chaulnes, président, de Ganay, de Lajolais, Tardieu, Boucheron, Dalloz, Dreyfus, Lafenestre, Bouilhet, Barrias, Dupont-Auberville, P. Mantz. — Gasnault, Béziès et Lorain.

M. le président annonce au Comité qu'il a reçu une lettre l'informant officiellement, au nom de l'Etat, que le pavillon de Flore est mis à la disposition de la préfecture de la Seine, et offrant au Musée pour ses installations la partie du palais de l'Industrie où étaient situés les ateliers des peintres décorateurs de l'Opéra. — Discussion sur une demande d'indemnité sur ce sujet.

Séance du 19 juillet 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE DUC DE CHAULNES.

Étaient présents : MM. le duc de Chaulnes, président, Dalloz, P. Mantz, marquis de Biencourt, Fourdinois, Duplan, Dupont-Auberville, de Champeaux. — Gasnault, Béziès et Lorain.

M. le président rend compte de l'état des négociations engagées avec le ministère pour l'obtention d'un nouveau local et le payement d'une indemnité de déplacement. — A la suite d'une discussion à ce sujet, le Comité charge M. le président de vouloir bien suivre les négociations entamées et les terminer au mieux des intérêts de la Société.

Séance du 28 octobre 1879.

PRÉSIDENCE DE M. P. DALLOZ.

Etaient présents : MM. Dalloz, président, Mannheim, marquis de Chennevières, Dupont-Auberville, Antonin Proust, Fourdinois, Bouilhet, Boucheron, marquis de Biencourt, de Lajolais, Lafenestre, Dreyfus, de Champeaux. — Gasnault et Béziès.

M. le marquis de Chennevières est nommé président provisoire de la Société, en remplacement de M. le duc de Chaulnes, obligé, pour des raisons de santé, de donner sa démission. — Le Comité décide qu'une lettre, signée par tous les membres présents, sera adressée à M. le duc de Chaulnes afin de lui exprimer ses regrets. M. Tardieu écrit pour donner sa démission de secrétaire du Comité directeur. — A la suite d'une discussion sur l'organisation du Musée et la création d'une section d'enseignement, il est décidé que MM. de Ganay, de Biencourt, Dalloz et Dupont-Auberville, se réuniront pour préparer les termes de la jonction avec l'Union centrale ; il est créé également une sous-commission d'organisation et d'enseignement composée de MM. Antonin Proust, de Lajolais, Dreyfus, Lafenestre, Dupont-Auberville et Gasnault.

Séance du 20 novembre 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Etaient présents : MM. le marquis de Chennevières, président, Bouilhet, Fourdinois, Edouard André, Berger, Duplan, vicomte de Ganay, Mannheim, Dreyfus, Antonin-Proust, Dalloz, de Lajolais, de Champeaux. — Gasnault et Béziès.

Lecture du projet rédigé par la sous-commission chargée de formuler les termes de l'union de la Société du Musée des Arts décoratifs avec celle de l'Union centrale. — A la suite de l'adoption de ce projet, le Comité nomme, au scrutin secret, neuf membres chargés de faire partie du Comité central composé de vingt membres pris en nombre égal dans les deux Sociétés.

Séance du 24 décembre 1874.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Etaient présents : MM. le marquis de Chennevières, Antonin Proust, baron Gérard, Dupont-Auberville, Mannheim, Dreyfus, Lafenestre, Duplan, marquis de Biencourt, de Champeaux. — Gasnault et Lorain.

L'exposition des dessins anciens d'art décoratif est décidée ; sur la proposition de M. Dreyfus, M. Ch. Ephrussi est adjoint à la sous-commission chargée de préparer cette exposition. — M. Liouville, membre du Conseil municipal, est nommé membre du Comité directeur en remplacement de M. Tardieu.

Séance du 21 janvier 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Etaient présents : MM. le marquis de Chennevières, Liouville, Edouard André, Berger, de Ganay, Dupont-Auberville, Fourdinois, marquis de Biencourt, Dreyfus, P. Mantz, Boucheron, de Champeaux. — Gasnault et Lorain.

Discussion sur le placement et l'emploi des fonds de la Société ; nomination d'une sous-commission d'acquisition composée de MM. Liouville, de Ganay et Berger, chargée spécialement d'étudier l'acquisition d'une partie des objets qui forment la collection d'objets d'art du Musée Carnavalet, dont la vente doit être autorisée par le Conseil municipal. — M. le secrétaire général est chargé de s'entendre avec la sous-commission spéciale de l'Union centrale en vue de la publication, commune entre les deux sociétés, d'un *bulletin* spécial.

Séance du 20 février 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Etaient présents : MM. le marquis de Chennevières, vicomte de Ganay, duc de Sabran, marquis de Biencourt, Antonin Proust, Dreyfus, Boucheron, Fourdinois, Lafenestre, de Champeaux, Gasnault. — Béziès et Lorain.

Le Comité décide que M. Clément de Ris sera prié de vouloir bien se joindre au Comité d'organisation chargé de rédiger le catalogue des dessins. — Lecture de diverses lettres relatives à des dons et offres de prêts faits au Musée. La publication du bulletin est décidée. M. de Lajolais est nommé rédacteur en chef et M. Champier, secrétaire-rédacteur ; une commission mixte est chargée de surveiller la publication de ce bulletin.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A QUANTIN.

MOBILIER

MODÈLES DE PENDULES, DESSINS DE J.-A. MEISSONNIER (1695-1750)

APPARTENANT A M. LESOUFACHE

(Exposition du Musée des arts décoratifs.)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

LA PEINTURE DÉCORATIVE

P.-V. GALLAND

Il est bien rare de rencontrer de notre temps un artiste qui ne se confine pas dans une spécialité et qui ne sorte que par accident de la voie dans laquelle il est entré tout d'abord. Si certains sculpteurs d'un talent reconnu ont signé quelques portraits et si plusieurs peintres ont mis leurs noms au bas de sculptures d'une valeur réelle, le nombre de ces artistes est encore fort restreint, et le public a accueilli avec sympathie, mais avec surprise, ces excursions dans un domaine qui semblait devoir être fermé à ceux qui y pénétraient. L'artiste dont nous nous occupons actuellement est, avant tout, un peintre; l'architecture qu'il connaît à fond et la sculpture qu'il pratique également sont par lui mises au service de la peinture, mais il n'entend empiéter ni sur le domaine du constructeur, ni sur le domaine du statuaire; s'il a voulu être informé des devoirs qu'imposent ces deux branches de l'art, c'est pour en faire son profit à l'occasion; il n'a conquis ses diplômes dans aucune école, il est étranger à toute doctrine particulière et

ne saurait être classé parmi les élèves d'un maître plutôt que parmi les élèves d'un autre; c'est un indépendant dans le bon sens du mot, un maître dans son genre qui, faisant des emprunts tantôt à l'architecture, tantôt à la sculpture, a su conquérir dans l'art une place à part, une situation particulière qu'il est bon de faire connaître et qu'il est profitable d'étudier.

I

Pierre-Victor Galland naquit à Genève de parents français, le 15 juillet 1822. Son père, orfèvre de mérite, regardé par ses contemporains comme un des premiers artistes dans son genre, avait été passer avec sa femme quelque temps à Genève pour ses affaires. C'est pendant ce séjour dans la ville où l'horlogerie était et est encore très florissante, que naquit Galland. Vers 1843, son père se retira absolument des affaires; depuis un certain nombre d'années, il avait associé Galland à ses travaux, il l'avait initié au métier d'orfèvre, lui avait mis l'ébauchoir à la main en même temps qu'un alphabet et une plume, et, sous les yeux paternels, le jeune industriel se préparait à devenir un artiste. Si, dans l'avenir, il ne devait qu'accidentellement mettre à profit ses premières études, Galland avait appris, en travaillant sous les yeux de son père, une chose que les maîtres les plus renommés sont souvent impuissants à enseigner; il avait appris à travailler consciencieusement et à ne pas se contenter facilement. A côté d'une habileté de main très grande, Galland père avait un respect profond pour l'art qu'il cultivait, il ne laissait sortir de chez lui que les œuvres dont il était pleinement satisfait; le fils comprit de bonne heure qu'un talent véritable ne peut s'acquérir qu'au prix d'un travail opiniâtre et que, sans sévérité pour soi-même, on n'arrive à rien.

Ce métier d'orfèvre ne suffit plus au bout d'un certain temps à Galland; son père, plus attentif à exécuter des œuvres d'art que soucieux de ses intérêts matériels, ne se montra pas autrement désireux que son fils suivît la même carrière que lui et le laissa absolument libre de diriger ses études dans le sens qui répondait le mieux à ses instincts. A seize ans, Galland entra comme élève chez Henri Labrouste. Le jeune artiste, en choisissant de préférence à tout autre l'atelier de cet architecte éminent, qui ne jouissait pas, à cette époque, de la réputation méritée qu'il a acquise depuis, entendait apprendre à fond les secrets d'un art qu'il aimait d'instinct et vers lequel il se sentait tout particulièrement attiré. Un pressentiment lui disait qu'il aurait un jour à

couvrir de grands espaces, à se soumettre aux exigences légitimes d'architectes; il voulait être à même de plaider en connaissance de cause ses intérêts et de discuter avec autorité les objections qui pourraient lui être faites. Pouvait-il frapper à une meilleure porte? Henri Labrouste, qui, avec ses amis Duban, Duc et Vaudoyer, passait pour un révolutionnaire à l'époque où Galland allait lui demander ses conseils, devait être appelé à diriger pendant de longues années, en compagnie des artistes que nous venons de nommer, le goût en France et à élargir la voie dans laquelle, jusque-là, se tenait l'architecture. Ce ne fut qu'au bout de deux ans, lorsqu'il eut travaillé sous la direction de Labrouste avec une ardeur qui ne se démentit pas un instant, que Galland sentit le besoin d'agrandir le cercle de ses études. C'est le propre des natures bien douées que de vouloir toujours apprendre; tant qu'il leur reste quelque chose à connaître, elles croient qu'elles ne savent rien, et, tout en continuant à aller travailler chez Labrouste, Galland se fit inscrire à l'atelier de Drolling. Le professeur avait de nombreux élèves, et plus d'un occupe aujourd'hui dans notre école un rang distingué; il donnait un enseignement solide, et ses élèves sont unanimes à reconnaître le dévouement de leur maître et la sollicitude dont il les entourait. Galland fut bien accueilli, mais cette intermittence dans la présence à l'atelier ne laissa pas que de surprendre un peu le professeur qui entendait faire des peintres et qui ne s'expliquait pas très bien qu'un artiste voulût être architecte trois jours par semaine et peintre le reste du temps. Labrouste, qui avait été informé de la voie que son élève entendait suivre, ne trouva rien à redire aux absences du jeune artiste. Il ne se rendit peut-être pas un compte bien exact du profit que pouvait tirer dans l'avenir Galland de ce double enseignement, mais il laissa faire, et, en aucune occasion, il ne songea à détourner son disciple de la carrière qu'il avait librement choisie.

A l'époque où son père renonça définitivement à la profession dans laquelle il s'était fait un nom plutôt qu'une fortune, Galland sentit qu'il ne devait plus être à charge à sa famille; il quitta donc les bancs de l'école, fit quelques portraits[1] et entra comme aide chez des décorateurs qui, en même temps qu'ils travaillaient pour les théâtres, étaient souvent mis à contribution par les architectes, lorsqu'il s'agissait de décorer un hôtel ou un palais. Dans ces ateliers, il était chargé tout particulièrement de peindre les figures, et il s'acquitta, à la satisfaction de ses maîtres, de cette besogne délicate, qui exige, en même temps qu'une grande habileté de main, une connaissance

1. Au Salon de 1842, Galland exposa le portrait du colonel Cavelier.

exacte de l'effet et des notions étendues de la perspective. Tour à tour, Ciceri, Cambon, Rubé, Séchan, Diéterle et Desplechin confièrent à Galland des travaux importants, et, parmi les œuvres remarquables dues à ces hommes de talent, dont on n'apprécie pas suffisamment, selon nous, le très grand mérite, et dont, en toutes occasions, Galland se plaît à reconnaître la haute valeur, il en est plus d'une dans laquelle le jeune débutant eut une très large part. Le collaborateur habile et intelligent que ces hommes éclairés avaient su distinguer au milieu des artistes qu'ils employaient tous les jours ne tarda pas à occuper un rang distingué parmi les décorateurs de profession, et, dans de nombreux plafonds, dans des rideaux de théâtre et dans des panneaux décoratifs, on reconnaît la main de Galland qui commençait à acquérir une fermeté absente chez la plupart des jeunes gens qui travaillaient à côté de lui sous la direction des mêmes maîtres. En 1848, dans les fêtes nationales organisées fréquemment, Galland trouva un nouvel élément à ses aptitudes spéciales, et bientôt, connu pour ce qu'il valait, recommandé par les artistes qui l'avaient jusque-là employé et aidé à se faire connaître, il put, à son tour, prendre la direction de travaux considérables et occuper une place à laquelle lui donnaient droit une rare habileté et une volonté bien arrêtée de se créer une situation indépendante.

Après avoir exécuté pour son propre compte quelques ouvrages de médiocre intérêt, Galland reçut la commande d'un travail de longue haleine. Un riche Arménien voulait orner de peintures un palais qu'il venait de faire construire à Constantinople; il s'enquit d'un artiste capable de mener à bien une semblable entreprise, et, sur les avis qui lui furent donnés de plusieurs côtés, il chargea Galland de toute la décoration intérieure de son palais. L'artiste, qui n'avait pas encore d'engagements sérieux en France, put, sans porter préjudice à ses intérêts, accepter cette commande, qui l'éloignait momentanément de Paris, mais qui lui permettait de donner une application à toutes les études qu'il avait faites antérieurement. Pour la première fois de sa vie, il n'avait plus besoin de soumettre ses esquisses à autrui, et la responsabilité qui lui incombait, en lui imposant des devoirs plus sérieux, donna à son talent un nouvel essort et à ses facultés d'artiste un développement complet.

Galland quitta la France en 1851; il se rendit directement à Constantinople. A peine arrivé, il se mit à l'œuvre avec ardeur. Le palais, entièrement terminé à cette époque, avait été construit sous la direction d'un élève de Henri Labrouste, M. Melick. Le décorateur étudia dans ses moindres détails l'œuvre de son ancien condisciple et ne tarda pas à mon-

trer au propriétaire et à l'architecte des esquisses qui furent immédiatement approuvées. Pour le Salon d'honneur, Galland avait composé un plafond dans lequel étaient groupés tous les hommes qui avaient joué un rôle important dans l'histoire depuis Alexandre jusqu'à Napoléon; outre la décoration absolument achevée de dix pièces, il avait exécuté un grand nombre de dessins qui devaient trouver leur emploi dans les différents appartements de cette habitation princière, et, lorsqu'il eut passé dix-huit mois loin des siens, uniquement occupé de ce travail gigantesque, qui ne lui laissait pas un moment de liberté, il quitta la Turquie pour se reposer quelque temps, et, avant de rentrer dans ses foyers, il visita en touriste l'Italie. La vue des chefs-d'œuvre que l'on rencontre à chaque pas à Naples, à Pompéi, à Rome, à Florence, à Venise et dans les plus petites bourgades italiennes exerça sur le talent de Galland une salutaire influence; son goût personnel, le but auquel il tendait, comme les études antérieures qu'il avait faites l'attirèrent plus particulièrement vers les œuvres fortes et puissantes des grands maîtres; devant les manifestations uniquement faciles des artistes de la décadence dans lesquelles la main a une plus large part que l'intelligence, il s'arrêta peu : les *loges* et les *chambres* du Vatican, les voûtes de la chapelle Sixtine, la grande galerie du palais Farnèse, le palais Ducal à Venise, les peintures de Carpaccio, de Jean Bellin et de Paul Véronèse le fascinèrent et complétèrent son éducation d'artiste. Devant ces œuvres, tantôt sublimes, tantôt conçues avec un sentiment de la fière beauté qui n'appartient qu'aux artistes de race, Galland se sentit fortifié dans ses aspirations, encouragé dans ses tentatives; il comprit qu'il y avait à prendre une place qui n'était pas occupée; il se jura à lui-même de s'adonner tout entier à une des branches de l'art que, depuis les représentants les plus illustres de l'art décoratif en France, Charles Lebrun, Mignard et Lafosse, on avait un peu délaissée, et, son parti une fois bien arrêté, il marcha droit son chemin.

A peine était-il arrivé à Paris, Galland apprit qu'un nouveau séjour en Turquie n'avait plus pour lui de raison d'être. Les travaux considérables qu'il avait entrepris à Constantinople et qu'il se disposait à aller reprendre bientôt ne devaient pas être continués. Par un caprice tout oriental, le palais de marbre élevé par le richissime Arménien avait été fermé, et les études de l'artiste avaient été anéanties en même temps que la demeure à laquelle elles étaient destinées. Galland accueillit la nouvelle de ce désastre avec tristesse, mais, confiant en l'avenir, tout plein des belles choses qu'il avait vues à son passage en Italie, il se remit à travailler avec ardeur et sembla oublier que le labeur de dix-huit mois était perdu sans retour. Le talent qu'il avait

déployé dans les études nécessitées par ce grand travail n'avait pas d'ailleurs passé inaperçu, et, à son retour en France, Galland avait trouvé un accueil qui lui prouvait que, parti de Paris presque ignoré, il revenait, sinon célèbre, du moins connu et estimé. Pendant son séjour en Orient, l'un de ses anciens patrons, M. Sechan, avait vu comment son élève s'était tiré de la mission délicate qui lui avait été confiée; il fut un des premiers à publier en France le mérite de celui qu'il s'honorait d'avoir eu pour collaborateur.

Peu de temps après son retour à Paris, des travaux de toute sorte vinrent d'ailleurs permettre à Galland de montrer ce dont il était capable; il n'eut plus le loisir de songer au désastre qu'il avait éprouvé à Constantinople, et il ne put suffire aux commandes qui lui étaient faites de toutes parts qu'en travaillant avec une persistance et une force de volonté extraordinaires.

II

On ne saurait ici décrire ni même analyser sommairement tous les travaux exécutés par Galland depuis son retour à Paris. Ces œuvres dispersées aux quatre coins du monde, en Russie, en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis aussi bien qu'en France, ne rendent pas la tâche bien facile au critique consciencieux, puisqu'elles sont, pour la plupart, immobilisées dans des demeures particulières; elles ne sauraient donc être étudiées avec le soin qu'elles mériteraient sans des excursions souvent lointaines; il faut d'ailleurs savoir se restreindre, et, après avoir regardé attentivement les peintures dont l'accès est possible, il faut consulter les études préparatoires que chaque œuvre a nécessitées, interroger les esquisses conservées dans l'atelier, et avoir recours aux trop rares photographies qui ont été faites avant que les œuvres aient été occuper la place à laquelle elles étaient destinées.

Galland n'adopte une composition que lorsqu'il l'a longtemps cherchée. Après avoir arrêté la disposition générale de son œuvre, il en étudie chaque partie avec un soin tout particulier; là où la figure doit intervenir, il interroge la nature en face, cherche, le modèle devant les yeux, le mouvement juste de chaque personnage par rapport à la place qu'il doit occuper dans l'ensemble de la composition, et ne transporte sur la toile son esquisse que lorsqu'il l'a définitivement rendue selon son sentiment personnel. Pour la partie ornementale, il ne s'en rapporte pas uniquement au programme qui lui est donné par l'architecte; il étudie les projets qui lui sont présentés par

celui dont il se fait le collaborateur; il se renseigne complètement sur les tons qui doivent avoisiner l'œuvre qui lui est commandée, et, au besoin, il discute, avec l'artiste qui a recours à lui, les conditions qu'il est appelé à remplir. De cette façon, l'architecte et le décorateur, marchant d'accord, se prêtent un mutuel secours, s'entr'aident et exécutent un tout qui fait également honneur aux deux artistes qui y ont consacré leur talent et pour lequel ils ont uni leurs efforts.

Que l'on examine les tympans qui surmontent les chapelles de l'église Saint-Eustache à Paris (1853), les plafonds qui décorent les somptueux hôtels de Mme de Cassin (1868), de M. le baron de Rothschild de Londres (1866), de M. Édouard André (1872) et de tant d'autres riches propriétaires chez lesquels la fortune va de pair avec le goût; que l'on se remette en mémoire ces deux grands panneaux décoratifs exposés en 1876 dans les salons de l'Union Centrale et destinés à l'hôtel du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg, ou bien que l'on pénètre dans la Galerie des Noces récemment ouverte dans l'Hôtel Continental, partout on retrouvera entre la décoration peinte et l'architecture qui l'avoisine une harmonie complète[1]. Avec son

1. Nous donnerons ici, en les classant par ordre chronologique, la liste aussi complète que possible des travaux exécutés par Galland.

1851-1852. — Palais à Constantinople : Plafonds et études pour des panneaux décoratifs. — Détruit.
1853. — Église Saint-Eustache à Paris : Tympans pour neuf chapelles.
1853. — Hôtel du marquis de Casariera, Paris : Deux plafonds et une grande voussure avec architecture.
1854. — Ministère des finances, à Paris : Dix-huit dessus de portes et cinq plafonds. — Détruit en 1871.
1855. — Palais de Saint-Cloud : Un plafond représentant *les Arts*, et deux dessus de portes, *la Poésie* et *la Littérature*. — Détruit en 1871.
1856. — Hôtel Garfumkel, à Auteuil : Quatre dessus de portes; figures drapées.
1863. — Hôtel de M. d'Erlanger, à Paris : Deux plafonds.
1864. — Hôtel de M. Cail, à Paris : Sept plafonds, plusieurs dessus de portes et panneaux décoratifs.
1864. — Hôtel Parent, place Vendôme, à Paris : Trois plafonds, grand panneau traduit en tapisserie et dessus de portes.
1864. — Hôtel Aguado, rue de l'Élysée, à Paris : Plafonds, ornementation et tentures.
1865. — Hôtel Lassalla, à Madrid : Quatre plafonds, dessus de portes.
1865. — Hôtel Calderon, à Madrid : Grand plafond.
1865. — Hôtel du marquis de Guadalcazar, à Madrid : Plafonds, dessus de portes, panneaux décoratifs.
1866. — Hôtel de M. de Rothschild, à Londres : Plafond, *Apollon et les Muses*.
1866. — Hôtel Grandval, à Marseille : Deux plafonds, dessus de portes.
1866. — Maison de campagne de M. Grandval, à Sainte-Marguerite, près Marseille : Deux plafonds, plusieurs grands panneaux décoratifs.
1866. — Hôtel de M. Darier, à Marseille : plusieurs grandes tentures décoratives avec figures et ornements.
1866. — Palais du roi à Stuttgard : Huit dessus de portes, *les Sciences*, *les Lettres* et *les Arts*.
1867. — Hôtel de M. Mathiews : Huit panneaux décoratifs, *les Saisons*, *les Éléments*.
1868. — Villa des Roses, à M. le comte Derwis, à Nice : Un plafond, *les Arts* et *la Poésie*.
1868. — Hôtel de Mme de Cassin : Plafond, *les Cinq Sens*.
1868-1869. — M. Marcotte, architecte-décorateur, à New-York : Panneaux décoratifs.
1869. — M. Herter, à New-York : Plusieurs peintures décoratives.
1869. — M. Marjoribink : Deux plafonds, sept dessus de portes.
1870. — Hôtel Garfumkel, à Paris : Deux plafonds, *les Saisons* et *la Jeunesse*, deux dessus de portes.
1872. — Hôtel de M. Edouard André, à Paris : Un plafond, *Apollon et les Muses*, quatre grands médaillons en camaïeu, *Pâris*, *Hercule*, *Vénus*, *Galathée*.

talent souple et cependant bien personnel, Galland s'est plié aux exigences diverses que lui imposaient les places dont il disposait, et sa haute intelligence des conditions spéciales de l'art de la décoration, s'est révélée partout où l'artiste a été appelé à donner des témoignages de son savoir.

Si l'on ne connaissait de Galland que ses œuvres achevées, que ses peintures encadrées dans de riches bordures et surmontant ou accompagnant des ameublements luxueux, on ne se ferait qu'une idée incomplète des qualités qui distinguent cette intelligence ouverte à toutes les manifestations de l'art. Il faut encore fouiller dans ses cartons, examiner ses croquis faits avec une souplesse merveilleuse qui n'ont souvent aucune destination et que l'artiste se surprend à exécuter dans un moment de repos pour ne pas laisser sa main inactive. Sans pénétrer dans l'atelier, sans pouvoir être taxé d'indiscrétion, il est permis, au moment présent, de jouir de la vue de ces études particulièrement intéressantes, où apparaissent au grand jour les aptitudes toutes spéciales de Galland. Dans l'exposition ouverte par le Musée des arts décoratifs, une salle entière a été réservée à l'artiste. Là, accumulées dans des cadres vulgaires de sapin, sont groupées des ébauches de tout genre, croquis de paysages coupés par de l'architecture, figures dessinées et peintes, modèles de tapisseries, panneaux d'ornements, fleurs, arabesques, inventions de toute nature qui révèlent en même temps qu'une imagination féconde en expédients une connaissance de toutes les branches de l'art bien rarement réunie chez un même artiste. Certaines petites études à la mine de plomb, où la fleur naturelle devient, à la suite de transformations successives, une colonne ou une colonnette, rappellent, par la façon même dont elles sont traitées, ces savants dessins de Viollet-le-Duc exposés au Musée de Cluny, ou les conceptions excellentes que M. Ruprich Robert a publiées sous le titre de *Flore ornementale*. Plusieurs paysages inspirés par la forêt de Fontainebleau seraient dignes d'être signés par les maîtres du genre, et un certain nombre de figures paraissent enlevées au portefeuille

1872. — Hôtel de M. Brasset, à Londres : Deux plafonds, *la Poésie, Ronde d'enfants,* plusieurs panneaux décoratifs, *les Génies de la musique, les Saisons.*

1874. — Hôtel de M. P. Sédille, architecte : Plafond, *les Arts.*

1877. — Hôtel du prince Narischkine, à Saint-Pétersbourg : Décoration générale de l'escalier de l'hôtel.

1879. — Hôtel Continental, à Paris : Plafond en trois compartiments, *Naissance de Vénus, Triomphe de Vénus, Sommeil de Vénus,* voussures et cartouches.

1880. — En cours d'exécution : Dix-neuf panneaux décoratifs, fleurs et figures, destinés à être exécutés en tapisserie à la manufacture des Gobelins, pour le palais de l'Elysée.

1880. — En cours d'exécution : Plafond en camaïeu pour l'hôtel de Mme de Cassin

1880. — En cours d'exécution : *La Prédication de saint Denis,* pour le Panthéon.

1880. — En cours d'exécution : Quatre grandes voussures pour le palais de M. Vanderbilt, à New-York.

1880. — En cours d'exécution : Peinture décorative pour l'hôtel de M. Pigny, architecte à Paris, *la Peinture, la Sculpture, la Musique et l'Architecture.*

PEINTURE DÉCORATIVE

PLAFOND POUR LE CABINET DES COLLECTIONS DE MADAME DE CASSIN

Composé et exécuté par P.-V. GALLAND, 1880

d'un peintre d'histoire. Quant à ces feuilles de papier sur lesquelles sont consignés des projets de tapisseries, de voussures, des ornements de tout genre, des guirlandes de fleurs et de fruits, nous ne saurions en trouver nulle part l'équivalent dans notre école contemporaine; il semble que Galland ait hérité des aptitudes de Lepautre, de Berain et de Claude Audran, et qu'il ait, avec une facilité égale, trouvé sous sa main, lorsqu'il tenait un crayon ou une plume, les agencements les plus ingénieux et les enlacements les plus imprévus. Ces croquis, qui sont de vrais croquis de maître, auront un jour une valeur considérable, parce qu'ils donneront de l'art décoratif de notre époque l'idée la plus favorable.

Au milieu d'un certain nombre de ces dessins légèrement indiqués, mais inventés à ravir, on lit quelquefois, tracée à la main, l'inscription suivante : *Arts décoratifs*. Ne peut-on pas présumer que cette mention plusieurs fois répétée révèle une intention de publier, à l'aide de la lithographie ou de l'eau-forte, ces croquis qui pourraient former un recueil précieux pour les élèves qui fréquentent nos cours de dessin? Une publication de ce genre serait accueillie avec faveur par tous les hommes préoccupés de l'éducation de cette vaillante jeunesse qui se destine aux carrières industrielles; elle fournirait des modèles excellents à nos grands fabricants, qui ne demandent qu'à être dirigés dans le choix des œuvres qu'ils font exécuter. Le gouvernement, en encourageant d'une façon efficace une semblable entreprise, rendrait un grand service à l'industrie moderne. Déjà nos administrateurs ont témoigné, en confiant à Galland une place de professeur à l'École des beaux-arts et en le chargeant d'inspecter les travaux de la manufacture des Gobelins, le cas qu'ils faisaient de son mérite; en mettant entre les mains des jeunes gens studieux des reproductions fidèles des dessins que nous voyons actuellement à l'Exposition du Musée des arts décoratifs et d'autres encore que l'artiste conserve dans ses cartons, ils contribueraient puissamment à relever notre école, qui a besoin de stimulant, et qui ne peut que gagner à être dirigée par un artiste qui sait largement puiser dans les œuvres que le passé nous a léguées sans se laisser absorber par elles.

III

Au mois de mai 1873, Galland fut nommé professeur à l'École des beaux-arts. L'enseignement qu'il était appelé à donner aux élèves était bien défini. Les peintres ne devaient en aucune façon déserter les ateliers dans

lesquels ils recevaient une éducation spéciale; aux architectes et aux sculpteurs il était également interdit d'abandonner les maîtres éminents qu'ils avaient choisis et dont l'enseignement leur était si profitable. Galland devait réunir certains jours de la semaine, à certaines heures déterminées, les artistes qui fréquentaient les ateliers des peintres, des sculpteurs et des architectes et leur apprendre quel parti ils pouvaient tirer pour leur instruction personnelle de l'alliance de ces arts distincts par les moyens d'exécution, mais en réalité fort semblables par leurs origines. Aux peintres il devait donner quelques notions de la perspective et de l'architecture, aux architectes quelques indications précises sur le rôle que peut et que doit jouer la peinture dans la décoration intérieure et extérieure des édifices, aux sculpteurs la part que la sculpture peut prendre dans les monuments, de quelle façon elle peut utilement se marier aux lignes de l'architecture ou se plier aux exigences de la peinture; en un mot, le professeur nouveau que le gouvernement introduisait dans l'École n'empiétait pas sur les attributions de ses aînés, et, loin de nuire à l'enseignement donné précédemment, il devait contribuer à compléter les études et à relever le niveau de l'École. Chaque élève admis chez Galland y arrivait avec des connaissances acquises, avec une expérience de son art qui lui permettait de faire amplement son profit des notions générales qu'il allait recevoir, sans, pour cela, se soustraire en aucune façon aux leçons qu'il avait reçues jusque-là. On ne comprit pas bien au début les avantages qui pouvaient résulter pour l'enseignement de cette innovation introduite à l'École des beaux-arts. Les élèves qui suivaient le cours de Galland entraient timidement dans l'atelier où le maître prêchait d'exemple et employait tous ses soins à faire mieux apprécier de ses jeunes auditeurs l'intérêt qu'il y avait pour eux à avoir une notion même sommaire de tous les procédés dont dispose l'art pour se manifester. Ils se montrèrent, pendant un temps, rebelles à cet enseignement nouveau qui leur paraissait superflu; n'étant retenus par aucune disposition du règlement intérieur de l'école, ils désertèrent presque complètement l'atelier, ou, lorsqu'ils y parurent, ce ne fut que par accident et comme de simples curieux. Cet état de choses regrettable ne s'est pas encore sensiblement amélioré; malgré sa persévérance, malgré son esprit conciliant et l'autorité que lui donne un talent aujourd'hui reconnu de tous, Galland n'a pu encore attirer à lui un nombre d'élèves suffisant pour que son enseignement ait porté ses fruits. Certains jours il se prend à désespérer de jamais réussir à grouper autour de lui des artistes qui profitent de ses leçons et qui le récompensent des sacrifices qu'il s'impose pour justifier le choix dont il a

été l'objet de la part du gouvernement; d'autres fois, au contraire, confiant dans la réelle importance de la mission qui lui a été confiée, il renat à l'espérance, et il tente de nouveaux efforts pour attirer à lui la jeunesse qu'il aime et qu'il veut aider. Tous les véritables amis de l'art doivent travailler à ce que cette espérance ne soit pas déçue; l'art y est intéressé et une des sources de prospérité de notre pays dépend de l'intérêt que l'administration apportera au développement de l'art décoratif, aux encouragements de toute nature qu'elle lui donnera.

Galland occupe également à la manufacture nationale des Gobelins, depuis le 19 mars 1877, une haute situation; il est chargé d'inspecter, au point de vue de l'art, les travaux qui s'y exécutent aux frais de l'État. Il est appelé à donner son avis sur les cartons destinés à être exécutés en tapisserie, et il fait partie de la commission consultative chargée par le gouvernement de veiller à la bonne direction de la manufacture. De concert avec l'administrateur, M. Alfred Darcel, qui joint à la compétence de l'artiste une érudition éclairée, il s'assure que les habiles tapissiers aux mains de qui sont remis les cartons, ne trahissent en aucune façon les intentions des peintres dont ils sont appelés à reproduire les ouvrages; il surveille de près l'exécution de ces ouvrages difficiles, et ne donne son approbation que lorsqu'il est satisfait du travail qui lui est soumis. La mission est délicate, comme on voit, la part laissée à l'appréciation personnelle étant considérable, mais l'expérience de l'artiste est si grande, sa compétence en pareille matière est tellement reconnue de tous, que les hommes de talent que la manufacture emploie, comme la manufacture elle-même, n'ont qu'à gagner à la surveillance active dont ils sont l'objet. Le contrôle en tout offre une garantie sérieuse; mais à la manufacture des Gobelins, où l'interprétation occupe une si large place, il importe, plus que partout ailleurs, qu'un artiste de haute valeur suive de près le traducteur et le remette au besoin dans la bonne voie s'il court risque de s'égarer ou s'il est arrêté par quelques difficultés matérielles.

Par bonheur les fonctions dont Galland est investi, les commissions auxquelles il est convié, ne l'empêchent pas de satisfaire aux commandes qu'il reçoit de tous côtés. Il travaille sans relâche; son atelier est en pleine activité. C'est à peine si les grands travaux de l'Hôtel Continental sont mis en place, qu'il se dispose à livrer à l'État les panneaux décoratifs qui, après avoir été traduits en tapisseries, doivent décorer un des salons du palais de l'Élysée. Un nouveau plafond pour l'hôtel de Mme de Cassin, dont nous donnons ici la reproduction, est prêt à aller occuper la place à laquelle il est destiné, et

la peinture que le gouvernement a commandée à Galland pour le Panthéon est très avancée. A tous ces ouvrages en cours d'exécution viennent s'en ajouter d'autres en préparation qui témoignent en même temps de l'activité de l'artiste et du cas que l'on fait, parmi les gens de goût, de son talent. Personne, plus que Galland, n'est digne de l'estime qu'inspirent ses productions, et il faut espérer que ce succès si bien justifié ne détournera pas l'artiste de l'enseignement public auquel il est tout à fait propre et ne l'éloignera ni de l'École des beaux-arts ni de la manufacture des Gobelins où les doctrines qu'il professe doivent un jour rendre à l'art et à l'industrie français des services signalés.

GEORGES DUPLESSIS.

EXPOSITION DES DESSINS

DE

DÉCORATION ET D'ORNEMENT DE MAITRES ANCIENS

AU

MUSÉE DES ARTS DECORATIFS

Il y aurait de l'ingratitude à laisser partir les beaux dessins qui figuraient au Musée des arts décoratifs sans leur donner un témoignage d'admiration et de regrets. Ce n'est pas seulement une question de sentiment. Le titre de ce recueil, le but qu'il poursuit, les services qu'il espère rendre à l'art décoratif, tout lui fait un devoir de constater le succès d'une exposition destinée à exercer de l'influence sur le goût contemporain. On a dit ici même comment la pensée vint de prêter à l'ouverture et à l'installation nouvelle du Musée des arts décoratifs l'éclat d'une exposition de dessins de maîtres anciens. Partout les organisateurs ont trouvé des collectionneurs généreux qui ont prêté leurs pièces de choix. Grâce à Mgr. le duc d'Aumale, à MM. Destailleur, Bérard, Alexandre Dumas, Odiot, Gatteaux, Marcille et tant d'autres que je ne puis citer, une collection incomparable a été formée et pendant deux mois mise à la portée des artistes, des fabricants et des ouvriers, du public en un mot. Le catalogue a été rédigé par M. Charles Ephrussi, c'est dire qu'il abonde en renseignements de la plus rigoureuse exactitude, et, pour lui donner plus de prix, le marquis de Chennevières a écrit en tête une préface pleine d'esprit et d'ardeur. Voilà un document à conserver. On gardera ainsi la trace des chefs-d'œuvre que nous avons admirés et qui sont aujourd'hui aux mains de leurs propriétaires.

Dans son ensemble, l'exposition avait un double caractère : l'un histo-

rique, l'autre pratique. D'une part, grâce à de grands dessins, à des projets de décoration d'ensemble dus à des peintres ou à des architectes, on pouvait reconnaître le goût général d'une époque, tandis que d'autre part on en étudiait tous les éléments dans les modèles divers de meubles, d'armes, de pièces d'orfèvrerie. La représentation des objets était variée, tantôt d'une exécution très soignée, tantôt indiquée avec le laisser-aller pittoresque d'un croquis.

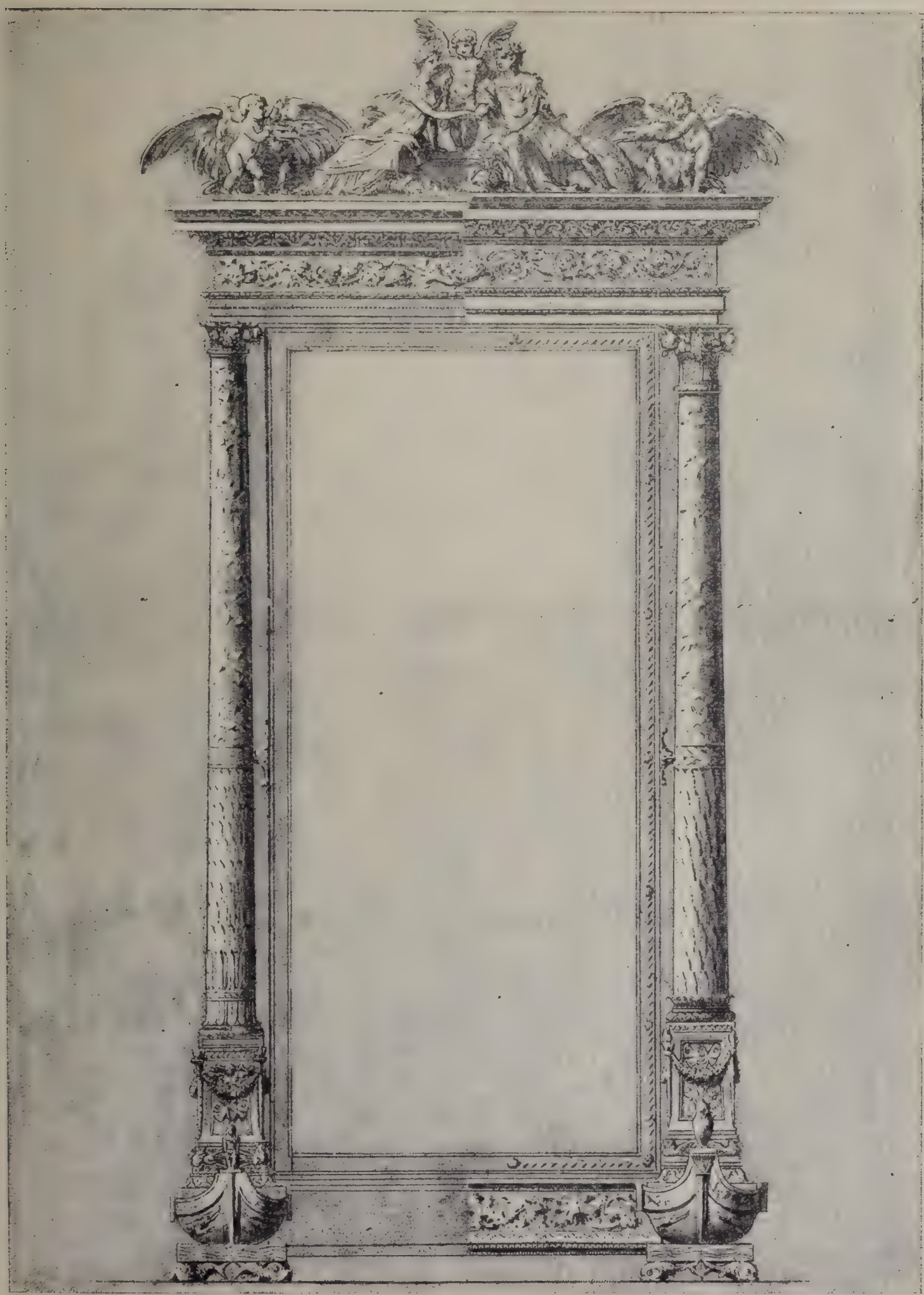
L'École française, par la quantité et la qualité, occupait naturellement la première place. Elle était chez elle, et on n'avait mis à contribution que des collectionneurs français. A cette supériorité peut-être y avait-il aussi une autre cause que nous pouvons signaler, sans craindre le reproche d'infatuation.

On nous accorde volontiers une influence souveraine en matière de mode. Or la mode a quelquefois du goût, et, quand elle en a, nous exportons l'un avec l'autre. Puis en art nous aimons le bon sens, parfois un peu trop; mais le bon sens et le goût ne sont-ils pas les deux qualités maîtresses d'un objet d'art décoratif? Quand l'ornementation et la destination sont d'accord, quand on voit à quoi on a affaire, pendule, chaise ou cuvette, quand l'œil est charmé par des ornements bien choisis, proportionnés au sujet, le bon sens et le goût sont également satisfaits. C'est ce qui arrive devant les dessins de nos artistes qui n'oublient jamais les exigences de la logique et du pittoresque.

Parmi les premiers en date de nos Français, il convient de mettre en tête Étienne Delaune. Il a groupé, dans quatre compositions destinées à des tapisseries, un grand nombre de personnages de belle tournure, noblement drapés avec un fond de riche architecture. Ils personnifient *le Triomphe de la foi, l'Astronomie, l'Architecture, les Sciences,* de vraies esquisses de tableaux. Ce même artiste ne dédaigne point à l'occasion de dessiner le modèle d'un *brûle-parfum,* et il a bien raison, car il y déploie le même goût et la même grandeur. La *Navicelle,* attribuée à René Boyvin, le graveur des œuvres de Rosso, mérite une mention spéciale.

Les dessins de la dernière moitié du XVIIe siècle nous permettent de juger du style grave et pompeux qui est le caractère propre au grand roi. Les projets d'alcôve de Lepautre, les décorations de jardin et de plafond ne pouvaient être destinées qu'à Louis XIV. Citons aussi les tapisseries par Coypel et les dessins de Jean Bérain, dessinateur de la Chambre ou des Menus-Plaisirs, qui avait, comme le remarque judicieusement Mariette, réduit à une manière particulière, conforme au goût de la nation française, ce que Raphaël avait imaginé d'après les anciens.

MOBILIER



PSYCHÉ DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE

COMPOSITION ET DESSIN DE PRUD'HON (1758-1823). — APPARTIENT A M. EUDOXE MARCILLE

(Exposition du Musée des arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Puget, outre une Vénus couchée, projet de statue, montrait des décorations de vaisseaux des plus curieuses exécutées avec grand soin.

Gillot serait assuré contre l'oubli, puisqu'il fut le maître de Watteau, mais il a des titres personnels à la renommée : la fertilité et la variété de son imagination. Ainsi on trouvait de lui des projets de tapisserie, des modèles de miroir, de pendule et de lustre, ainsi que des détails d'arquebuserie. Tous appartiennent à un style transitoire, celui de la Régence, qui conserve la majesté du règne précédent et qui présage la grâce tourmentée du suivant. La famille des Boule qui a fourni à la France, pendant un siècle et demi, des artistes ébénistes, était représentée par d'admirables modèles d'encoignure et de pendule de la main du plus célèbre d'entre eux, André-Charles Boule, mort en 1732. Chez eux la forme est ample, l'ensemble solide, et les objets, tout inanimés qu'ils sont, ont toujours grand air. Avec Oppénord et Meissonnier, nous entrons en plein XVIIIe siècle. Voilà le style qui se tourmente, les lignes qui se brisent, les angles qui s'arrondissent jusqu'au jour où le Louis XVI succédera au Louis XV. C'est dans la première période du siècle que vécut la dynastie des Germain, les illustres orfèvres. Leurs modèles de flambeaux, leurs plateaux, leurs soupières sont bien faits, hélas! pour décourager les modernes. Comment leur dérober le secret des contours si pleins et cependant si ornés, des silhouettes nobles et élégantes à la fois? Comment donner un caractère, une physionomie, à une aiguière et à un réchaud?

Sur le XVIIIe siècle, les documents abondaient. Il jouit d'une vogue sans pareille et il est l'objet de toutes les convoitises d'amateurs et de collectionneurs. Watteau, Cochin, Gravelot, Moreau, Saint-Aubin, Lawrence, les architectes de Wailly, Soufflot, on ne savait devant qui s'arrêter, à qui donner la palme. Tantôt nous assistons à une représentation de Mme de Pompadour, dans laquelle elle-même daignait jouer le rôle de Galatée; tantôt nous pouvions nous croire invités à un des bals de l'hôtel de ville pour lesquels Cochin dessinait des buffets si merveilleusement décorés; tantôt nous pénétrions dans un charmant salon, décoré de boiseries, où une dame à la coiffure haute, le cou à demi caché par un fichu menteur, regarde le portrait d'un absent. Puis l'on retrouvait en détail tout ce qui nous avait charmés : plafonds, boiseries, meubles, épinette, chaque modèle isolé était là à notre portée. On pourrait suivre la vie d'un fauteuil et voir l'effet qu'il produisait isolé, ou réuni à d'autres meubles dans la pièce à laquelle il était destiné.

Ce qui, à mon avis, méritait une attention toute particulière, ce sont les dessins de Prud'hon pour la fameuse toilette que la ville de Paris offrit à

l'impératrice Marie-Louise. Prud'hon en soumit le programme au préfet de la Seine et le document écrit de sa main existe encore. C'est lui aussi qui fut plus tard chargé de dessiner le berceau du roi de Rome. Toutes ces pièces furent exécutées par Odiot et Thomire, en vermeil et en lapis lazuli. Elles furent emportées à Parme, en 1815, et brisées et fondues lors de l'invasion du choléra, pour procurer des ressources aux victimes du fléau. Les dessins, heureusement, nous restent. Ils étaient exposés aux Champs-Élysées, et on pouvait se rendre compte du parti que sait tirer un grand artiste des sujets les plus humbles. On peut voir aussi comment, tout en observant les habitudes et les exigences du goût contemporain, Prud'hon sut être original, et, comme toujours, exquis. Le préfet de la Seine, Frochot, fut bien inspiré en obtenant cette commande pour son ami Prud'hon. Mieux valait pour Marie-Louise avoir des objets faits pour elle que la copie du miroir de Marie-Antoinette.

Les organisateurs n'avaient point borné cette exposition à la France; ils avaient aussi réuni des spécimens des écoles italienne, allemande, anglaise, flamande et hollandaise. Il y avait des feuilles de miniatures prêtées par M. Spitzer, provenant d'un manuscrit du XVIe siècle. Giambattista Rosso y figurait, grâce à un grand dessin d'architecture prêté par M. de Chennevières. Des aquarelles fort curieuses, signées de Francesco Nicoletti, nous retraçaient le souvenir des fêtes données à Rome par notre ambassadeur, le cardinal de Polignac, à l'occasion de la naissance du Dauphin fils de Louis XV.

J'ai hâte de terminer cette insuffisante énumération où je suis forcé d'oublier tant de noms, puisque le catalogue comprenait plus de sept cents numéros. A quoi bon d'ailleurs provoquer les regrets de ceux qui ont visité l'exposition comme de ceux qui n'ont pu la voir? Maintenant qu'elle est fermée, nous n'avons plus que faire de l'admirer, et il sera plus utile de chercher quel profit nous pouvons en tirer pour le présent et pour l'avenir. Ce qui ressort de l'examen de nos devanciers, c'est que tous avaient un style et des tendances, et que je cherche vainement les nôtres. Pouvons-nous prendre à notre avoir Prud'hon et les admirables dessins pour la toilette de Marie-Louise que leur heureux propriétaire, M. Marcille, a si généreusement prêtés? Non, Prud'hon est un homme de génie qui n'a point fait école, et il montre seulement qu'un grand artiste ennoblit tout ce qu'il touche, même le cadre d'un miroir ou le pied d'un berceau. Pourquoi le XIXe siècle n'a-t-il pas un style, et à qui la faute? Au dédain des artistes, à la méfiance des fabricants, à l'indifférence du public. Nous ne sommes pas

DESSINS DE DÉCORATION

MODÈLE DE FLAMBEAUX, PAR P.-P. PRUD'HON (XVIIIe SIÈCLE)

(Exposition du Musée des arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

indifférents. Jamais l'art décoratif n'a joui d'une si grande faveur, mais nous l'aimons dans le passé et nous ne nous en soucions point dans le présent. Nous ne demandons qu'une chose aux objets d'art, c'est de n'être point modernes. Notre siècle est collectionneur, il n'est point créateur. Comment la vue de ce qu'ont fait nos devanciers n'inspire-t-elle point nos contemporains? Il est bien tard pour une pareille réforme, et nous n'avons plus que vingt ans devant nous pour donner à nos objets d'art une tournure, un accent, un caractère qui leur soient propres. Atteindrons-nous un si beau résultat? Je n'ose l'espérer, mais il faudra, en tout cas, ne pas oublier l'effort tenté par le Musée des arts décoratifs qui nous a montré comment agissaient nos devanciers. Prenons les dessins qui y ont été exposés non comme des modèles qu'il faut copier, mais comme des exemples qu'on doit suivre.

ARTHUR BAIGNÈRES.

LA MANUFACTURE DE SÈVRES

A PROPOS DU RÉCENT ARRÊTÉ SUR LES PORCELAINES DE REBUT

Le *Journal officiel* a publié il y a peu de temps, un arrêté règlant l'affectation des porcelaines dites *de rebut* de la manufacture de Sèvres.

Au premier abord, il semblerait qu'il n'y a là rien de bien important, et cependant, au point de vue de l'avenir de notre grand établissement national, cet arrêté soulève une question tellement grave qu'il mérite d'être examiné avec soin dans son application et dans ses conséquences.

Tout d'abord, nous applaudirons à la mesure qui rétablit la *marque sous couverte* qui avait été supprimée il y a à peu près deux ans. Ici quelques explications sont nécessaires.

Autrefois, la marque des porcelaines de Sèvres était toujours mise au *feu de moufle*, c'est-à-dire sur l'émail, et lorsque la décoration de la pièce était entièrement terminée; cette marque, soit qu'elle ait été faite au pinceau, soit qu'elle ait été imprimée comme cela avait lieu depuis le commencement du siècle, était facile à imiter; certains marchands peu scrupuleux ne se faisaient pas faute de la reproduire sur des pièces plus ou moins défectueuses qu'ils achetaient en blanc à la manufacture, et même sur des porcelaines du commerce qu'ils vendaient fort cher aux pseudo-connaisseurs et aux amateurs ignorants ou naïfs.

La marque des porcelaines tendres du siècle dernier — les deux L entrelacés — a eu surtout le privilège d'être ainsi falsifiée, et quelquefois, il faut bien le dire, les pièces sur lesquelles se trouvent les marques fausses sont d'une imitation tellement parfaite qu'il faut une grande attention et la connaissance profonde de certains procédés de peinture et de dorure employés exclusivement autrefois, pour ne pas s'y tromper. Les contrefacteurs ont eu d'autant plus de facilité qu'à une certaine époque, ils ont trouvé dans le commerce une grande quantité de porcelaines tendres de Sèvres non décorées. En effet, Brongniart qui n'avait d'affection que pour la porcelaine dure à la fabrication de laquelle il s'est exclusivement consacré, avait fait faire, en 1804, une vente considérable des porcelaines tendres blanches qu'il avait trouvées dans les magasins et jusque dans les sous-sols de la vieille manufacture de Louis XV. Ces porcelaines achetées à vil prix par

des *chambrelants*[1] intelligents qui connaissaient l'engouement du régent d'Angleterre — depuis Georges IV — et de son entourage pour la pâte tendre de Sèvres, étaient ensuite décorées et portées à Londres où elles ont atteint des prix fabuleux[2]. On vendit alors un si grand nombre de ces porcelaines blanches que beaucoup ne sont pas encore décorées et forment actuellement une branche assez importante du commerce de la curiosité à l'usage des Anglais et surtout des Américains.

Quoique la porcelaine dure ait toujours eu moins de vogue et partant moins de prix, la marque en était également imitée. Aussi la mesure prise en 1848, et qui prescrivait de marquer *sous couverte* toutes les porcelaines fabriquées, avait-elle pour objet d'empêcher, dans une certaine mesure, cette falsification. En effet, la marque au vert de chrome posée sur le biscuit même de la porcelaine, puis recouverte d'émail et cuite ensuite au grand feu de four était inimitable ; elle se composait d'un petit cachet ovale renfermant la lettre S et les deux derniers chiffres de l'année de la fabrication : S. 51 — S. 68 *(Sèvres, 1851 : — Sèvres, 1868)*. Toutes les porcelaines fabriquées à la manufacture recevaient donc, en sortant des mains du tourneur, cette première marque à laquelle, plus tard et après la décoration, on en ajoutait une seconde imprimée le plus souvent en rouge et portant les mots *décoré* ou *doré à Sèvres* avec le chiffre du souverain ou le monogramme de la République française (*R. F.* entrelacés) et l'année de la décoration. C'est ainsi qu'il n'est pas rare de rencontrer certaines porcelaines datées en vert de 1850 ou 1869 et, en rouge, de 1865 ou 1874. Les pièces de choix devant seules être décorées, les pièces mises au rebut étaient données ou vendues à un prix relativement minime après avoir reçu sur la marque verte un coup de roue qui enlevait une partie de l'émail et coupait la marque.

Néanmoins ces porcelaines de rebut étaient très recherchées de certains marchands parisiens qui les faisaient décorer avec plus ou moins de richesse, de goût et de talent et qui, à l'aide d'une imitation grossière de la seconde marque, quelquefois même sans cette marque, les vendaient comme produits réels et vrais de Sèvres. Nous pourrions citer des marchands qui ont réalisé dans ce seul commerce une petite fortune; l'un d'eux poussait même l'audace tellement loin qu'il persuadait à ses trop naïfs clients que le petit coup de roue était une marque faite par lui lors de ses visites d'acquisition à la manufacture et servait à désigner les pièces qu'il choisissait et faisait mettre de côté.

En 1878, on crut devoir supprimer la marque sous couverte, en maintenant toutefois sur les pièces décorées la marque rouge qui, dans l'esprit des promoteurs de cette nouvelle mesure, constituait plus particulièrement une marque de fabrique, une propriété, et ne pouvait être contrefaite sans faire tomber l'auteur de la contrefaçon sous le coup de la loi. On espérait ainsi atténuer le mal; c'est le contraire qui eut lieu. En effet, le coupage de la marque était une sorte de sauvegarde et, si des ignorants s'y laissaient prendre encore, un certain nombre d'acheteurs, par contre, étaient arrivés à connaître cette particularité et regardaient avant tout le dessous de la pièce qu'on leur proposait comme du *vrai Sèvres;* en tout cas, au moins, ils étaient parfaitement certains d'avoir du *blanc* de Sèvres : sans cette marque, plus de contrôle et partant plus de certitude; aussi, dans ces deux dernières

1. On appelait ainsi autrefois les entrepreneurs de peinture qui travaillaient en chambre, et décoraient ou faisaient décorer par un personnel, quelquefois assez nombreux, les porcelaines fabriquées à Paris et à Limoges pour le compte des grands magasins de vente.

2. L'admirable collection de porcelaines tendres de S. M. la reine d'Angleterre, à Windsor-Castle, contient tout un service à dessert décoré de sujets mythologiques par Sinsson, sur des pièces vendues ainsi en blanc; Georges IV l'avait acheté vers 1820 comme datant du temps de Louis XVI. Il existe également au musée céramique un service à déjeuner offert à Louis XVIII, en 1816, comme ayant appartenu à Louis XV et décoré par les contrefacteurs des portraits de Louis XIV et des dames célèbres de sa cour.

années, ce qui a été vendu de porcelaines du commerce et, notamment, de porcelaines allemandes portant la mention *décoré à Sèvres* est-il incalculable.

Le rétablissement du petit ovale vert sous couverte sera donc au moins une garantie de ce côté.

Mais l'arrêté en question, tout en rétablissant cette marque ne parle plus du coup de roue qui l'annulait sur les pièces de rebut; il se borne à interdire pour l'avenir la vente des porcelaines blanches, lesquelles seront maintenant divisées en deux catégories : les plus défectueuses seront données aux hôpitaux, les autres décorées par les élèves de simples filets de couleur et d'un chiffre et vendues ainsi au public à un prix minime.

Sur la première catégorie, celle affectée aux hôpitaux, il n'y a certainement rien à dire et la mesure est louable; quant à la seconde, elle offre, à notre avis, un danger très grand et peut compromettre la dignité de la manufacture sans empêcher les contrefacteurs de continuer leur commerce, bien au contraire.

Il suffit, en effet, de connaître un peu la technologie céramique et d'avoir vu et examiné avec quelque attention les porcelaines vendues dans le commerce de la pseudo-curiosité par les industriels auxquels nous faisons allusion, pour se rendre compte de la variété des ressources dont ils disposent et des nombreux moyens qu'ils peuvent mettre en œuvre pour arriver au but qu'ils se proposent; les filets, la dorure, les chiffres, les fonds, même au grand feu, ne les arrêtent pas; tout change ou disparaît suivant les besoins du *truquage* — c'est le mot consacré, — et nous avons vu dernièrement à Londres, dans un magasin des plus achalandés, une assiette en porcelaine dure, décorée au centre d'un sujet pastoral peint sur un chiffre enlevé à l'acide, mais dont la trace apparaissait encore *en mat* sous la peinture, lorsqu'on la regardait à *jour frisant;* les marques étaient intactes et le marchand pouvait affirmer, sans craindre d'être démenti, excepté par un très petit nombre d'hommes du métier, que la pièce était bien du *vrai Sèvres*.

La mesure qui vient d'être prise est donc tout à fait illusoire quant à ce qui regarde la contrefaçon; au lieu d'acheter des porcelaines blanches, les marchands achèteront des porcelaines ornées d'un filet et d'un chiffre qu'ils feront disparaître facilement, et ils auront cet avantage, qui leur avait manqué jusqu'à présent, de les acheter avec une marque non coupée; quant à l'autre marque, celle qui, d'après l'arrêté, doit porter la mention : *élèves de la manufacture de Sèvres* (!) comme elle sera posée au feu de moufle, ils l'effaceront avec autant de facilité que les filets et les chiffres et la remplaceront par une autre.

Il faut du reste en prendre son parti; tant que l'Etat ne se décidera pas à étendre aux produits et aux marques de Sèvres la protection qu'il accorde aux produits et aux marques de fabrique de l'industrie privée, tant qu'il ne poursuivra pas et ne fera pas condamner sévèrement les contrefacteurs et les imitateurs, le commerce que nous signalons subsistera et grandira même bientôt, en raison des facilités que le nouvel arrêté donne aux marchands.

Mais ce n'est là qu'un des petits côtés de la question; il est un autre inconvénient, bien plus grave à notre avis et sur lequel nous insisterons davantage parce que, ainsi que nous l'avons dit au début de cette note, il nous semble constituer un danger sérieux pour l'avenir de la manufacture et qu'il peut même, dans une certaine limite, compromettre son existence.

Les raisons d'être de la manufacture ne sont plus actuellement ce qu'elles étaient au siècle dernier; aujourd'hui, la fabrication de la porcelaine n'a de secrets pour personne et la France n'a plus besoin d'implanter sur son sol, au moyen de sacrifices, de privilèges et de restrictions, une industrie qui a grandi chez elle et dans laquelle, au moins jusqu'à ce jour, elle n'a guère eu de rivale.

Cette supériorité, notre pays la doit en grande partie à la manufacture de Sèvres, cela est incontestable; il serait trop long d'énumérer ici les progrès réalisés dans ses ateliers et ses laboratoires, les perfectionnements dus à ses savants et à ses artistes, les procédés nouveaux de fabrication ou de décoration qu'elle a trouvés et dont elle a libéralement doté l'industrie; c'est là son plus beau titre de gloire : venir en aide à l'industrie privée, telle a été jusqu'à présent — surtout dans la première moitié du siècle — et telle doit être encore et toujours sa mission.

Que la manufacture produise de grands vases décoratifs d'une perfection artistique telle et d'une richesse d'ornementation si grande qu'ils exigent des sacrifices de temps et d'argent que l'État peut seul se permettre de faire, qu'elle cherche de nouvelles formes et crée de nouveaux modèles, qu'elle fournisse au luxe des tables de nos ministres et de nos ambassadeurs, qu'elle fabrique des pièces exceptionnelles destinées à être données en cadeaux à l'étranger ou à récompenser des services qui ne peuvent être payés, rien de mieux; mais qu'elle se fasse marchande à son tour, que l'on trouve dans ses magasins des petites pièces d'étagère indignes de la signature qu'elles portent, qu'elle vende aux particuliers des services de table, même à des prix exagérés, qu'elle appelle à son secours pour décorer ses porcelaines des procédés d'impression qui devraient être réservés au commerce, qu'elle entre en lutte avec les fabriques de Limoges et les magasins du faubourg Poissonnière et leur fasse concurrence, en vendant des produits sortis des mains des élèves de son école, auxquels elle consacre une estampille spéciale comme pour en noter l'infériorité, voilà ce qui ne doit exister à aucun prix et sous aucun prétexte.

Et cependant cette tendance commerciale s'accentue de jour en jour. Plusieurs fois des plaintes se sont élevées et à plusieurs reprises les fabricants ont demandé non pas tout à fait la suppression de la manufacture, comme le voulait M. Schœlcher en 1848, mais au moins la suppression de la vente des porcelaines de table et des petites pièces décorées.

Les plaintes seront plus nombreuses aujourd'hui et, il faut bien le dire, plus justifiées.

L'arrêté porte, en effet, que les porcelaines de *rebut* seront décorées de filets de couleur et de chiffres et vendues à un prix relativement minime au public. Au premier abord, il semble que cela n'a pas une bien grande importance, mais la question change de face quand l'on sait exactement ce que c'est que les *rebuts* de la manufacture de Sèvres. Sous l'administration savante de l'illustre Brongniart, il y a cinquante ans, quand les carrières de Saint-Yrieix fournissaient encore des kaolins de qualité supérieure et alors que la production moins grande et une direction bien entendue permettaient de laisser *pourrir* les pâtes qui acquéraient ainsi plus de blancheur, de pureté et de plasticité, les rebuts — dans les assiettes — s'élevaient à 40 ou 45 pour cent; aujourd'hui, la proportion est de 80 à 85 pour cent, quelquefois plus; pour avoir quinze assiettes sans aucun défaut ou à peu près, il faut en fabriquer au moins un cent.

Or, du jour où la manufacture vendra ostensiblement ses porcelaines de rebut, avec un décor, si minime qu'il soit, et à des prix qui ne pourront pas être supérieurs à ceux du commerce, quand on pourra voir dans ses magasins comme dans ceux du boulevard, des échantillons de services de table — pour six ou douze couverts — avec chiffres et filets de couleurs variées, tout le monde voudra un service de Sèvres, ne fût-ce qu'à cause du nom qui a conservé une partie de son ancien prestige; on sera en peu de temps encombré de demandes qu'il sera impossible de refuser et pour les satisfaire, on en arrivera fatalement bientôt, dans cet établissement qui compte un passé si glorieux, à ne plus fabriquer que des assiettes et des tasses, *afin d'avoir des rebuts.*

La manufacture y perdra de sa dignité sans aucun profit pour elle et sans aucune com-

pensation pour l'art, bien au contraire. En effet, on pourrait comprendre, à la rigueur, certains sacrifices au goût public et certaines concessions faites en vue des ventes, si le produit de ces ventes, entrant dans les caisses de l'établissement, venait grossir ainsi la part destinée aux artistes, peintres, sculpteurs, ou décorateurs; il n'en est rien. L'argent des ventes est pris par l'État et il en résulte ceci, c'est que plus la manufacture produira et vendra de porcelaines à bon marché, plus elle sera obligée d'augmenter ses dépenses d'acquisition de matières premières, kaolins, bois de cuisson, couleurs, ors, etc.; et cela au détriment de la part réservée aux artistes, puisqu'elle se meut dans un budget qu'elle ne peut dépasser.

A tous les points de vue donc, la vente des porcelaines de rebut décorées serait mauvaise et, dans l'intérêt même de la manufacture, nous souhaitons que la mesure soit rapportée avant qu'elle en ait éprouvé les mauvais effets.

Édouard Garnier.

CHRONIQUE

FRANCE

La vente des tapisseries de l'église Saint-Gervais, à Paris, a, comme on le sait, donné lieu à une action judiciaire qui a eu pour résultat la résiliation de l'opération. La fabrique a dû abandonner le prix de la cession et reprendre ses tapisseries historiques. Il était à supposer que l'affaire était terminée ; mais voilà qu'un journal, qui paraît bien informé, annonce que la ville de Paris se propose d'acquérir ces tapisseries moyennant la somme de trente mille francs que la fabrique accepterait. Si le fait est vrai, il faut reconnaître que le jugement qui a annulé la première vente passe pour lettre morte aux yeux des parties actuellement intéressées. Il nous semble cependant que si le contrat de vente est nul dans le premier cas, il n'y a aucune raison pour qu'il soit valable avec le nouvel acquéreur. La ville de Paris ne saurait avoir le privilège étrange d'acheter ce qui ne peut être vendu à un simple citoyen, et bien qu'elle offre une garantie sérieuse pour la conservation de ces objets mobiliers, il n'est pas admissible que même en sa faveur, une question de principe aussi grave que celle de l'aliénation d'objets d'art puisse être résolue affirmativement quand elle l'est négativement pour tout autre.

Il est grand temps que ces équivoques cessent, et que le droit de chacun soit réglé. La jurisprudence doit être appuyée non pas seulement en ces matières délicates, sur les interprétations où le bon sens et l'esprit d'équité sont les seuls guides ; il est besoin aujourd'hui d'une loi qui fixe définitivement les tribunaux et empêche toute déviation.

A quoi sert donc la commission de l'Inventaire, si sa création qui remonte déjà à quatre années, n'a pas eu d'autre résultat que la publication de volumes très intéressants sans doute, comprenant une foule de renseignements utiles, mais qui jusqu'à présent semble avoir échoué dans sa mission spéciale, qui serait de proposer une loi sur la matière si mal définie de la propriété des objets mobiliers d'art, leur surveillance et leur sauvegarde ? Le projet élaboré par la commission est donc enterré dans les cartons avec le rapport de M. Bardoux, rédigé depuis plus de deux ans ?

En dénonçant le projet d'acquisition par la ville des tapisseries de Saint-Gervais, nous entendons soumettre à l'administration compétente l'examen d'un principe qui doit être fixé et lui demander s'il est bien utile de conserver une commission aussi importante que celle de l'Inventaire des richesses d'art de la France pour n'obtenir d'elle que des recherches savantes sur les attributions des tableaux d'églises et de musées. Il semble que son premier devoir serait de former les archives de la propriété des œuvres d'art répandues sur toute la surface du pays, et surtout d'établir d'abord les droits de surveillance de l'État, les devoirs de conservation du dépositaire et d'obtenir une pénalité pour toute infraction à une loi tutélaire des ouvrages d'art qui appartiennent à quelque titre que ce soit à la propriété publique.

Il convient tout au moins, si le fait de la cession à la ville de Paris des tapisseries de Saint-Gervais est confirmé, de rassembler la commission et de lui soumettre l'examen de ce cas qui peut à tout moment se représenter.

*
* *

Un concours régional des produits agricoles et industriels du centre de la France a eu lieu à Nevers du 20 mai au 20 juin dernier. A cette occasion, la Société des amis des arts de la Nièvre, avait organisé une exposition comprenant deux parties, l'une consacrée aux œuvres d'art moderne, l'autre rétrospective, réservée aux faïences de Nevers.

L'exposition industrielle très bien installée dans le vaste local de la halle aux grains ne renfermait qu'un nombre relativement restreint de spécimens se rattachant à l'art décoratif. Quand nous aurons cité la très belle et très nombreuse exposition des faïences de M. Montagnon, il ne nous restera guères qu'à mentionner une cheminée monumentale en bois sculpté, de style renaissance, exécutée pour M. le comte de la Rupelle sur les dessins de M. Massillon-Rouvet; nous y retrouvons d'ailleurs M. Montagnon avec un grand panneau de faïence encastrée dans la partie supérieure et représentant un portrait de Henri II traité à la manière des anciens émaux de Limoges.

Une annexe avait été élevée sur la promenade du parc pour l'exposition des beaux-arts; les tableaux et les sculptures en occupaient la plus grande partie; une visite trop sommaire ne nous permet pas d'en parler et nous craindrions d'être injuste si nous insistions sur l'impression assez peu favorable que nous en avons emportée.

Nous nous sommes arrêté plus longtemps dans les deux salles d'entrée réservées aux anciennes faïences de Nevers.

Dès le mois d'avril une circulaire avait été adressée aux amateurs, et nous sommes de ceux qu'elle avait attirés. Cette circulaire promettait beaucoup ; elle contenait tout un questionnaire et annonçait la publication d'un catalogue destiné à « établir d'une manière certaine et définitive l'histoire de ces faïences et le classement chronologique des œuvres des artistes nivernais ».

Je pense que nous n'étonnerons pas les organisateurs de cette exposition en avouant que nous avons éprouvé une complète déception : pas apparence de classification, pas de catalogue, pas une indication de provenance, point de date, pas même une étiquette donnant le nom des prêteurs. De très belles pièces sans doute étaient offertes à la curiosité des visiteurs; mais cela saurait-il satisfaire les légitimes exigences des gens studieux qui étaient venus de loin et sur la foi des promesses faites? Parmi ces pièces, nous avons reconnu deux exquises statuettes de la Vierge et de saint Jean, appartenant au musée de Moulins et qu'on avait pu admirer déjà à l'exposition du Trocadéro. D'autres, et en grand nombre, avaient été prises au musée de Nevers; mais encore une fois pourquoi rien ne les désignait-il à l'attention? Pourquoi même déplacer des pièces appartenant au musée de la ville si elles ne devaient pas servir à un enseignement en complétant des séries? Il nous semble qu'il eût été plus simple de les laisser à leur place où elles faisaient partie d'un ensemble, et où les visiteurs compétents auraient bien su les trouver.

Ce musée, relégué dans les combles du palais ducal, n'en est pas moins des plus riches en faïences nivernaises et des plus intéressants pour quiconque s'occupe d'études céramiques. Mais là aussi plus d'une déception attend le visiteur. L'œuvre d'organisation et de classification entreprise naguères par M. Du Broc de Ségange semble avoir été absolument abandonnée depuis le départ de l'érudit conservateur. Les pièces assez imprudemment exposées sur des tablettes non protégées par des vitres portent des numéros qui font supposer l'existence d'un catalogue; mais ce catalogue n'a jamais paru et il n'est pas question de sa publication. Le seul changement qu'ait jugé nécessaire la nouvelle administration est l'exil imposé à toutes les figures de sainteté aujourd'hui déposées dans une salle interdite au public. Nous ne pensons pas que ce soit se montrer trop sévère que d'exprimer un regret

de cet état de choses qui suppose un souci médiocre des traditions et de l'industrie qui fut une des gloires de Nevers.

***

L'Académie des inscriptions et belles-lettres décernera en 1881, pour la première fois, le prix Louis Fould, qui, comme on le sait, est d'une valeur de 20.000 francs. Elle a choisi pour sujet de concours, *l'Histoire des arts du dessin jusqu'au siècle de Périclès.* Les étrangers seront admis à concourir pour ce prix.

***

L'importance de l'enseignement du dessin commence à être reconnue de tous, et elle attire l'attention des citoyens qui ont conscience des services que le pays doit attendre de son développement. M. Bargoin vient de donner à la ville de Clermont-Ferrand un capital de 20.000 francs, dont le revenu doit être consacré à la fondation de prix pour les élèves des classes de dessin dans les écoles primaires de cette ville.

***

ANGLETERRE

— Une exposition intéressante d'armes anciennes a été ouverte dans les salons de l'Institut archéologique de Londres. Les objets exposés sont au nombre de 200 à 250 et remontent jusqu'au dixième siècle avant notre ère ; les plus modernes appartiennent à l'époque des Stuarts.

Ces armes et ces armures sont placés suivant l'ordre chronologique. Il y a plusieurs spécimens de l'art étrusque et de l'art grec, et un grand nombre d'objets d'un travail romain et oriental. Le plus curieux peut-être est un casque de bronze qui remonte à l'époque où les Romains occupaient l'Angleterre et qui a été trouvé à Witcham-Gravel.

On remarque ensuite un casque persan du XVIIe siècle, quatre casques étrusques en bronze, un autre casque trouvé dans le Tigre, près du lieu supposé où s'est effectué le passage des Dix Mille, des casques du temps de Charles Ier, un casque florentin, un casque italien ouvert en acier repoussé, d'une excellente conservation ; le sujet représenté est le dieu Mars, avec la Paix et la Renommée ; sa date peut être fixée vers 1540.

Un intérêt particulier s'attache au casque du tournoi de sir Gilles Capel, un des chevaliers qui, à la suite de Henri VIII, offrit le combat à tout venant, pendant trente jours consécutifs, au camp du Drap-d'Or. Ce casque, exposé par le baron de Cosson, était resté placé dans l'église paroissiale de Raine, près de Baintrée, dans le comté d'Essex, jusqu'en 1840.

Citons encore un casque du temps de Henri IV, roi de France ; un autre casque trouvé à Athènes, dans le lit de l'Ilissus ; une cotte de mailles trouvée à Dublin, dans le parc du Phénix, et qui porte les armoiries de l'ancienne famille des O'Neills.

***

— Une très intéressante exposition doit être ouverte prochainement à Albert-Hall ; elle comprendra les produits des élèves de l'École nationale de sculpture sur bois, fondée l'année dernière en Angleterre, et qui, ouverte avec six élèves gratuitement, a reçu des donations suffisantes pour en entretenir douze aujourd'hui. Cette institution reçoit également des élèves payants à raison de 125 francs par trimestre pour les cours du jour et de 50 francs pour les cours du soir.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

L'EXPOSITION

A l'heure où nous écrivons, la nef du palais de l'Industrie offre aux yeux étonnés l'apparent spectacle du plus étrange désordre. Les parterres de fleurs sont bouleversés : toutes les œuvres de la sculpture qui s'y trouvaient depuis deux mois ont disparu, l'escalier est enlevé. Une armée d'ouvriers s'agite bruyamment; au milieu des piles de planches, les chariots pesamment chargés se frayent un chemin difficile en soulevant la poussière : les marteaux résonnent de tous les côtés. Les tracés au cordeau et les piquets pour la distribution des places forment sur le sol un immense échiquier où chacun, parqué dans son lot, poursuit son œuvre au milieu du bruit. C'est qu'en effet dix jours à peine nous séparent du jour de l'ouverture de l'exposition qui aura lieu irrévocablement le 31 juillet. Et tout le monde nous seconde avec ardeur pour que l'inauguration solennelle soit faite avec l'éclat qui a marqué chacune de nos expositions. En moins de vingt jours, la transformation aura été faite et, dès cette semaine déjà, on commencera l'aménagement des salons et des installations de la nef. Les demandes ont été si nombreuses cette année, que M. Lorain, l'architecte de l'Union, a dû supprimer les jardins dont les emplacements seront pris par des rues formées régulièrement avec les boutiques des exposants. Les massifs de fleurs sont rejetés autour de l'orchestre et du grand escalier.

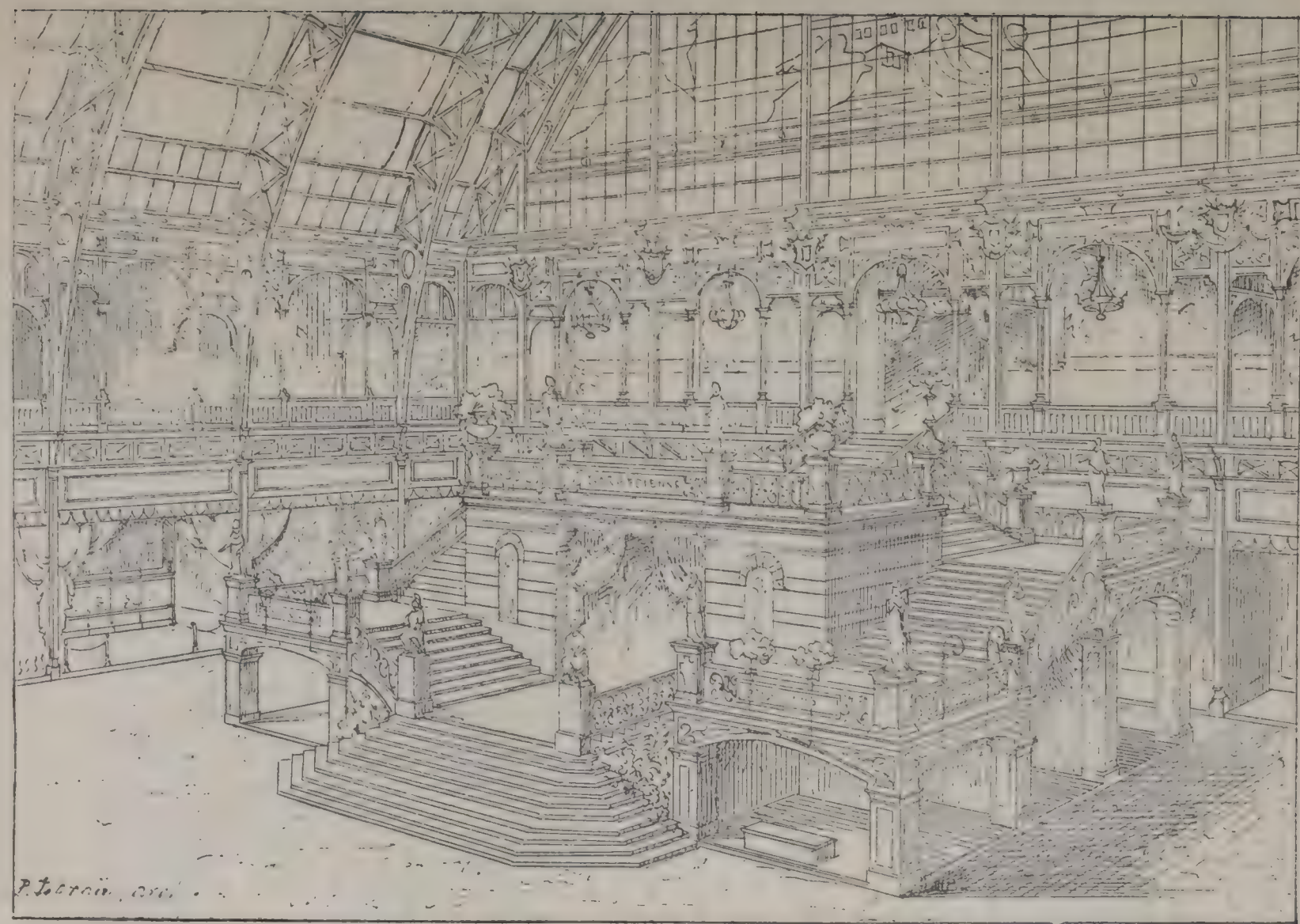
La disposition générale a son centre devant l'horloge où le point milieu est occupé par le pavillon de la bijouterie, l'exposition des industries du métal se prolongeant sur la droite de la nef et les industries variées occupant tout l'espace de gauche en descendant vers l'orchestre qui est placé sur une large tribune en encorbellement au-dessus de la porte de sortie. La décoration extérieure des salons du pourtour soutient par des lignes fermes et la répétition de ses colorations l'architecture du monument et formera un contraste régulier avec les fantaisies gaies et variées des installations centrales.

L'escalier monumental, dont la charpente est dressée, n'attend plus que ses toiles peintes; trois jours suffiront pour achever de le parer de ses rampes de métal et des statues et vases qui doivent le décorer.

Sur son grand palier s'ouvre l'exposition de M. Barbedienne. Les parties basses seront occupées par des ateliers en action. En face de celui-ci, se dressent les somptueuses installations de MM. Denière, Christofle et Dasson, et sur les flancs s'organisent les expositions des matières premières et des ateliers de travail mis en communication avec les moteurs à vapeur qui fonctionnent dans les galeries au delà du pourtour.

A l'étage supérieur, la même activité règne. Les tapissiers sont à l'œuvre pour décorer le salon du président de la République qui s'ouvre sur le grand escalier. Les salons du musée rétrospectif se garnissent de vitrines; des escouades déroulent et tendent les tapisseries qui couvriront les murs au-dessus des vitrines et des estrades. Les commissions spéciales sont en permanence, dirigeant les travaux de leur section; c'est un va-et-vient sans arrêt. Il semble, à première vue, que c'est un immense chaos où tout est confus et troublé; mais tout, étant prévu et réglé à l'avance, se fait avec ordre et précision. Les commissaires dirigent avec soin leur travail et leur personnel, de sorte que cet ensemble considérable, qui comprend l'exposition rétrospective avec les subdivisions, l'exposition des dessins industriels de Viollet-le-Duc, celle des peintres décorateurs, celle des modèles et maquettes pour l'industrie, et le groupe de l'enseignement des arts du dessin, s'organise à la fois dans chacun de ses détails.

Le musée rétrospectif comprendra les salons depuis le grand salon carré de l'ouest, jusque



ESCALIER DE L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DE 1880, AU PALAIS DE L'INDUSTRIE.

et y compris le salon central. Au delà, seront ouvertes les autres expositions pour aboutir au salon carré de l'est, que l'Union centrale a cédé à M. Barbedienne, pour y réunir l'œuvre complet de Thomas Couture. Des entrées sont ménagées pour établir de faciles communications avec cette intéressante exposition, ainsi qu'avec le Musée des arts décoratifs qui termine si heureusement l'ensemble de nos salons.

Comme elle l'a fait en 1876, l'*Union centrale* a ouvert un salon à la société des instituteurs et institutrices libres du département de la Seine qui seront gratuitement admis à y exposer les travaux de dessin et de modelage de leurs élèves ainsi que les méthodes, modèles et mobiliers de leurs classes. Elle a voulu ainsi donner son patronage à une société indépendante dont les efforts et les travaux méritent d'être connus et qui, parce qu'elle n'est pas soumise à un programme qui règle ses méthodes uniformément, peut donner lieu à des observations dignes d'intérêt.

L'exposition de Viollet-le-Duc ne sera nullement la répétition de l'ensemble admirable qui a été réuni ce printemps à l'hôtel Cluny. L'œuvre d'architecture devait être écartée de notre programme qui comprend particulièrement les applications de l'art à l'industrie. Mais, pour être moins complète au point de vue de l'ensemble des travaux du grand artiste, l'exposition que nous organisons sous les auspices de la famille et des amis dévoués du maître sera d'un grand attrait, parce qu'outre les compositions et dessins pour les diverses industries décoratives, nous pourrons montrer au public des spécimens exécutés d'après les modèles de Viollet-le-Duc.

Terminons ce rapide énoncé des dispositions de l'exposition en disant que les salles réservées aux peintres décorateurs ainsi qu'aux modèles et maquettes seront très complètes et très brillantes. A côté de M. Lechevallier-Chevignard qui nous confie tous les documents de la décoration du château de Saint-Roch, de M. Jobbé-Duval dont on verra une esquisse de l'escalier de l'hôtel Soubise qu'il est chargé de décorer en ce moment, viennent MM. Mazerolles, Laugée, Ehrmann, Hirsch, etc.

Carrier-Belleuse, Gauthier, avec toutes ses maquettes de l'hôtel Carnavalet, Choiselat, Villeminot, Robert, sont inscrits en tête des listes des sculpteurs, en sorte que le public finira bien par comprendre, nous l'espérons, que son attention mérite d'être dirigée vers toutes les applications de l'art, aussi bien celles de la grande décoration murale et de la sculpture monumentale, que celles en apparence plus modestes, mais aussi nobles cependant des objets de toutes sortes qui concourent par leur beauté et leur originalité à l'ensemble pour lequel ils ont été conçus.

***

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de juin :

Sculpteurs	136
Peintres	101
Dessinateurs	88
Graveurs	17
Ciseleurs	»
Décorateurs	23
Architectes	14
Bijoutiers	7
Ébénistes	»
Lithographes	6
Divers	80
Total	473

Dont 155 le jour et 318 le soir. — 696 ouvrages ont été consultés.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

Le Livre, Revue mensuelle, 4e livraison, mai 1880. — Don de M. A. Quantin. — Paris, A. Quantin, 1880.

Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, publié sous la direction de F. Buisson. — Paris, Hachette, 1880. — Don de M. Louvrier de Lajolais.

Catalogue des œuvres exposées à l'Exposition des arts appliqués à l'industrie à Alger, 1880. — 1 vol. in-8°, avec 6 photographies. — Alger, Gojosso, 1880. — Don de la Société des beaux-arts à Alger.

Béatrix d'Este, gravure de la Société française de gravure, attribuée à Léonard de Vinci; gravée par L. Boutelié. — Don de la Société.

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

LA NOUVELLE EXPOSITION

DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

Le comité directeur du Musée des arts décoratifs a décidé, dans sa séance du 28 mai, que pour remplacer l'exposition de dessins, d'ornements et de décoration qui a obtenu un si grand et si légitime succès, une exposition de peintures décoratives anciennes serait organisée. Une sous-commission spéciale, composée de MM. le vicomte de Ganay, Albert Goupil, Paul Gasnault et Feral, fut chargée d'en réunir les éléments. MM. le comte Clément de Ris et A. de Champeaux ont bien voulu offrir leur concours pour la rédaction du catalogue. Les collectionneurs qui ont déjà montré un si aimable empressement à prêter leurs dessins, ont mis avec une égale bienveillance à la disposition du Musée les peintures décoratives qui composent cette nouvelle exposition. M. Eudoxe Marcille a envoyé ses Chardin, M. Édouard André deux Chardin d'une dimension inusitée, M. de Beurnonville trente toiles de maîtres des écoles française et italienne; M. de Ganay a prêté un panneau de Le Prince, et un charmant plafond de Fragonard; M. de La Béraudière trois panneaux de Watteau; M. le baron de Schwitter, des Tiepolo d'une qualité exceptionnelle; enfin MM. Léopold Goldsmith, Ph. Burty, Féral, Maciet, Beurdeley ont également ouvert à deux battants les portes de leurs collections pour enrichir l'exposition du Musée des arts décoratifs. Mais l'envoi le plus intéressant est celui de la manufacture des Gobelins, comprenant trente modèles merveilleux et du plus grand prix composés par les illustres artistes qui ont travaillé pour cet établissement. On peut citer notamment les modèles de canapé de Coypel, véritables chefs-d'œuvre, des compositions de Boucher, etc. La Bibliothèque nationale a consenti, de son côté, à se dessaisir pour quelques mois de quatre magnifiques panneaux de Boucher, et la ville de Paris a placé au musée diverses œuvres de maîtres, comme l'esquisse de la coupole de Sainte-Geneviève de Gros, des grisailles de Sauvage, etc.

Cette remarquable exposition, qui prouve avec quelle activité le Musée des arts décoratifs poursuit son œuvre, en mettant alternativement et coup sur coup sous les yeux du public tout ce qui peut favoriser le développement du goût, est trop importante pour que notre revue ne lui consacre pas une étude spéciale. Nous y reviendrons prochainement.

*
* *

DONS FAITS AU MUSÉE

Avril, mai et juin.

BIBLIOTHÈQUE

Le musée des arts décoratifs a reçu en date du 24 mai 1880 de la direction du *South Kensington Museum* la lettre suivante, lui annonçant un don important de Catalogues, mélanges, collections et photographies.

Voici la lettre qui l'accompagnait :

Londres, S. W., le 24 mai 1880.

Monsieur,

Par la lettre que vous nous avez fait l'honneur de nous adresser le 6 courant, vous exprimez au nom de la Direction du Musée des arts décoratifs de Paris le désir de posséder pour ledit Musée : 1° Un certain nombre de reproductions galvanoplastiques d'objets d'art appartenant au *South Kensington Museum;* 2° Une collection complète des catalogues publiés par ce Musée.

Les lords of the Committee of Council on Education ont eu l'occasion d'apprécier les preuves d'intérêt que les diverses administrations à Paris, ont bien voulu donner de tout temps au *South Kensington Museum.* Aussi my lords se font un plaisir de se conformer au désir exprimé dans votre lettre, en priant la Direction du Musée des arts décoratifs de vouloir bien accepter les reproductions et les publications dont vous trouverez la liste ci-jointe. Les collections seront expédiées aux bons soins de M. Moreno Henriquès, directeur de la Manutention de la chambre de commerce de Paris. Les ouvrages qui seraient publiés plus tard vous seront envoyés à mesure de leur publication.

My lords se permettent d'espérer qu'à mesure que votre Musée se développera, cet envoi servira de base à un système d'échanges internationaux qui profiteront également à deux institutions dont le but a tant d'analogie.

Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Signé : N. Mac Leod.

Le nombre des volumes envoyés par le *South Kensington Museum* au musée des arts décoratifs est de trente-huit, plus six recueils de photographies. Ce sont les catalogues et manuels des tissus, ivoires, majoliques, ameublement et boiserie, instruments de musique, bronze, verre-

ries, médailles, orfèvrerie, objets d'art espagnol, chinois, indien, objet d'art de la National Gallery, gemmes et pierres précieuses, antiquités anglo-saxonnes, collection de livres d'éducation, collection Dyce (manuscrits et peintures), reproductions en métal, plâtres, moulages, etc., la colonne Trajane, moulages d'architecture, catalogue des photographies, des tableaux et dessins; mosaïques chrétiennes, mosaïques antiques, porcelaines orientales, art japonais, collection anthropologique, plans et vue de Londres, bibliographie universelle des livres d'art (3 vol.), inventaire universel de l'art, monuments des premiers temps du christianisme, décoration murale, direction de l'art, chromolithographies, eaux-fortes d'objets d'art (4 volumes), dix volumes de photographies comprenant les cartons de Raphaël, dessins de Watteau, sculptures de Batalha, architectures de l'ancien Delhi, bijoux italiens, dessins d'orfèvrerie, etc.

Les autres dons faits à la bibliothèque sont :

L'Année artistique, de M. Victor Champier.

Un album et deux planches typographiques (Chine), *don de M. Philippe Burty*.

PEINTURES ET DESSINS

Grande frise décorative, *don de M. Galland*.

Deux grisailles (cariatides), école italienne, *don de M. Jules Maciet*.

Fruits, de Ruopoli (école italienne), *don de M. Jules Maciet*.

Plafond (école française), *don de M. Jules Maciet*.

Vases et fruits, de Van Streck (école hollandaise), *don de M. Jules Maciet*.

Flore au milieu des fleurs, d'Hardinié, *don de M. Jules Maciet*.

Trente dessins de décoration et d'ornements par Leprince, Gravelot, Boucher, Delarue, Vasari, Cornelis Troost, etc., *don de M. Jules Maciet*.

Trente-sept dessins de décoration et d'ornement par Perino del Vaga, les Carrache, Carlo Maratta, Tiepolo, Guerchin, Jules Romain, Bernin, etc., *don de M. le marquis de Chennevières*.

Trois dessins de décoration, par Nicoletti, Tornill et Soufflot, *don de M. Thibeaudeau*.

Feuille d'éventail, dessin à la plume rehaussé de crayon rouge, *don de M. le comte Clément de Ris*.

BRONZE ET ORFÈVRERIE

Trois pièces d'un service à café (la description en est donnée plus loin), *don de MM. Christofle et Cie*.

Vingt-une reproductions galvanoplastiques d'objets appartenant au *Kensington Museum* et comprenant la coupe de Benvenuto Cellini, des hanaps allemands, anglais, etc., des pièces d'argenterie anglaise, quelques pièces de bronze niellé persan, etc., *don du South Kensington Museum*.

Deux bas-reliefs en bronze, d'après Jean de Bologne, *don de M. Durenne*.

CÉRAMIQUE

Neuf terres cuites, bustes, statuettes, etc., comprenant entre autres un buste de femme attribué à Pajou, un buste d'homme attribué à Caffiéri, etc., *don de M. Maciet*.

Deux porcelaines de Chine (vase et grand bol), *don de M. Maciet*.

Un tableau faïence, peinture sur émail cru (marine), *don de M. Michel Bouquet*.

Un tableau faïence, peinture sur émail cru (paysage), *don de M. Gustave Noël*.

Émail cloisonné de Thesmar, *don de la Direction des Beaux-Arts*.

Un verre ancien gravé, *don de M. Théodore Duret*.

Vingt pièces de porcelaine de la manufacture de Sèvres, comprenant un groupe en biscuit, *la Fête du bon vieillard*, un vase persan, une coupe de Diéterle, etc., *don de la Direction des Beaux-Arts*.

Une coupe émaillée, *don de M. Gallé*.

Quatorze pièces de céramique de la fabrique de Choisy-le-Roy, parmi lesquelles il faut citer un certain nombre de vases en rouge flammé (procédé Feil), *don de M. Hippolyte Boulenger*.

Six assiettes et un vase, décor de grand feu, *don de M. Dammouse*.

BOIS SCULPTÉ

Quatre pièces de bois sculpté (de la Renaissance), *don de M. Stein*.

TISSUS

Panneau de tenture en toile peinte, *don de M. Natalis Rondot*.

Six échantillons d'étoffe ancienne, *don de M. Th. Biais*.

Un modèle de tapisserie, panneau décoratif, *don de M. Guichard*.

AMEUBLEMENT

Une table Henri II en marqueterie, *don de MM. Hussinger et Wagner*.

Une petite table en noyer, *don de MM. Hussinger et Wagner*.

* * *

SOUSCRIPTIONS

au Musée pendant le mois de juin.

MM. O. de Kainlis. . .	20 fr.	(annuellement).
Duret	20 fr.	»
Cᵉ Clément de Ris	20 fr.	»
Fauré Le Page. .	20 fr.	»
Paul Francastel .	20 fr,	»
G. Miriel.	20 fr.	»

Mlle E. de Longraire. 20 fr.
M. A. Dauphinot, à Reims, 500 fr.
Mlle A. Magdelaine, 20 fr.
M. A. Gierckens, 500 fr.

MM. H. Brustlein, 50 fr. (2e souscription).
Le baron Pérignon, 20 fr.
Polovtsoff, sénateur, à Saint-Pétersbourg 1,000 fr.

CAFETIÈRE FAISANT PARTIE D'UN SERVICE DONNÉ AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PAR MM. CHRISTOFLE ET Cie.

LE SERVICE A CAFÉ

DONNÉ AU MUSÉE PAR LA MAISON CHRISTOFLE.

Nous avons signalé le don généreux que vient de faire au Musée des arts décoratifs la maison Christofle. C'est un service à café de style Louis XVI qui a été exécuté dans ses ateliers en 1867 : on peut en apprécier la beauté par la gravure que nous publions d'après la cafetière faisant partie de ce service.

Cette pièce rappelle, par la délicatesse et la gracieuse fantaisie de ses ornements, les fines arabesques dont l'œuvre de Salambô nous a laissé de si précieux modèles. La tête de négresse sur laquelle repose le bec de la cafetière est modelée avec une vérité pleine de charme; une autre tête de femme sert de départ à l'anse qui se termine sur le col par deux serpents d'un ajustement exquis. Le dessin des enroulements est d'une rare élégance, et l'ébauchoir du sculpteur comme l'outil du ciseleur ont rivalisé de souplesse et de fermeté dans l'exécution de cette pièce.

La cafetière faisant partie du service exposé au Musée des arts décoratifs est une reproduction en galvanoplastie de celle qui figurait à l'Exposition universelle de 1867. L'original est en argent repoussé. Le modèle avait été exécuté par Chéret et la ciselure par Michaut. L'amateur qui le possède aujourd'hui avait manifesté le désir que ce service restât unique; mais MM. Christofle n'ont consenti à se séparer de cette œuvre — une des plus parfaites qui soient sorties de leurs ateliers — qu'à la condition d'en pouvoir conserver un exemplaire qui serait déposé dans le premier musée d'art industriel qui serait créé en France.

C'est le Musée des arts décoratifs, dont la fondation vient enfin de combler dans l'enseignement artistique de notre pays une grave lacune, qui profite de la généreuse intention de MM. Christofle. Aussitôt que cet établissement a été ouvert, ils se sont empressés d'offrir à la direction du Musée l'exemplaire de l'œuvre qu'ils avaient conservé dans ce but.

Il est à souhaiter qu'un tel exemple soit imité par nos habiles fabricants, car on pourrait ainsi réaliser le vœu qu'émettait M. Bouilhet dans une des dernières séances du comité directeur : la formation d'une galerie spéciale au Musée, laquelle comprendrait les types des œuvres françaises ayant obtenu des récompenses aux expositions universelles. Ce serait comme le panthéon de nos industries d'art, et, au lieu de courir les chances de la destruction ou de la dispersion, des modèles achevés pourraient ainsi être réunis au très grand profit de nos artistes et pour la gloire du pays.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes, par Jules Martha. — 16e fascicule de la *Bibliothèque des Écoles françaises de Rome et d'Athènes*. — Un vol. in 8° de xxxii-223 p. et 8 planches. — Paris, Ernest, éditeur.

Après les travaux si remarquables qu'il a publiés dans le *Bulletin de la Correspondance hellénique* sur les figurines en terre cuite conservées à Corinthe et sur deux figurines trouvées à Tirnagro, M. Jules Martha, ancien membre de l'Ecole française d'Athènes et actuellement maître de conférences à la faculté des lettres de Montpellier, nous donne aujourd'hui le catalogue complet des figurines en terre cuite de l'importante collection que la Société archéologique d'Athènes a formée depuis une dizaine d'années seulement et qu'elle expose dans le musée des *Varvakeion*.

Il n'y a pas très longtemps que les antiquités céramiques de la Grèce, et surtout les terres cuites occupent dans la science archéologique la place à laquelle elles ont droit. Ce n'est que depuis un petit nombre d'années que les figurines principalement ont appelé sur elles l'attention des savants par la variété des sujets qu'elles représentent, par les interprétations auxquelles elles donnent lieu, et celle des artistes pour qui elles ont été comme la révélation d'un art ignoré jusqu'alors, art d'une délicatesse exquise et qui témoigne d'une richesse d'invention et d'une souplesse de main extraordinaire. Les vitrines installées dans ces dernières années au département des antiques du musée du Louvre et les collections de M. Eug. Piot, de M. Rayet, de M. Julien Gréau et de tant d'autres exposées en 1878 au Trocadéro, ont montré dans ce genre de véritables merveilles dont personne ne soupçonnait l'importance artistique et archéologique.

Mieux que tout autre, M. Martha semblait désigné pour faire un catalogue des figurines en terre cuite; il joint, en effet, à une érudition archéologique incontestable, la connaissance parfaite des procédés spéciaux de fabrication; il a de plus étudié avec soin les caractères principaux des terres argileuses dont sont faites les figurines dans chaque région, caractères importants à ce point de vue de la classification et de la provenance et qui permettront dans la suite de déterminer exactement le centre des principales fabriques dans l'antiquité et de voir jusqu'où chacune d'elles étendait son commerce.

La collection de *Varvakeion* comprend plus de mille pièces. Si, dans ce nombre considérable, il n'y a que très peu de figurines aussi remarquables et d'un caractère artistique aussi élevé que celles que l'on peut admirer au Louvre et dans les collections que nous avons citées plus haut, — et cela se conçoit puisque tout ce qui semble avoir une valeur passe à l'étranger, malgré les lois sévères qui interdisent en Grèce l'exportation des antiquités, — toutes, au moins, ont le mérite d'être de la plus parfaite authenticité; la provenance de chacune d'elles est connue, et aucune n'a subi ces retouches de modelé ou n'a reçu ces colorations, voire même ces traces de dorure dans lesquelles excellent les Athéniens de nos jours.

Une introduction savante, plusieurs tables très complètes et huit planches reproduisant par les procédés d'héliogravure Dujardin dix-sept des figurines les plus intéressantes font de ce catalogue un livre dont la place est marquée dans la bibliothèque des artistes et des céramistes aussi bien que dans celle des archéologues. — *Ed. G.*

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

L'EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

AU PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

LETTRE DE M. JOSSE

A Monsieur A. Castellani, maître orfèvre à Rome.

Mon cher Maître,

Je croyais vous rencontrer à Paris et faire avec vous une instructive et bien agréable promenade à l'Exposition qui vient de s'ouvrir, et voilà que j'apprends votre brusque départ et que par un mot laissé à mon adresse vous me priez de vous décrire ce que nous devions voir de compagnie.

N'attendez pas du moins que, prenant votre plume, je cherche à faire un cours sur l'art que vous connaissez si bien, que vous avez étudié dans le passé et avez pratiqué de nos jours avec une supériorité incontestée; l'Union centrale gagnerait à posséder dans ses conseils un membre tel que vous, archéologue érudit, collectionneur passionné, dessinateur habile, et de plus ouvrier sans rival. C'est donc timidement et modestement que, pour

vous plaire, je vous adresse le récit sommaire de cette Exposition, qui est ou qui sera, car rien n'est achevé encore, l'une des meilleures qu'ait faites l'Union centrale.

En élaborant ce programme nouveau qui consiste à étudier par chapitre toutes les phases des arts décoratifs, l'Union ne s'est dissimulé aucune des difficultés d'une telle entreprise; mais notre Société n'a rien, vous le savez, des sociétés financières qui cherchent aujourd'hui les prompts succès et ne considèrent que le résultat d'argent ou le gros effet à produire sur le public.

En tout autre pays, l'Union centrale n'aurait pas attendu seize ans pour se voir comprise par tout le monde et par l'État; elle serait une gloire nationale; elle aurait un Louvre, elle serait ce que sont, chez vous et à Vienne, et à Londres, et à Bruxelles, et à Munich, et partout, les musées et les écoles qui se sont créés sur le modèle et avec les programmes que nous avons élaborés. Les choses vont plus lentement dans notre France, et ce pays du progrès, du génie et des arts, comme vous le dites, est le plus routinier, parce qu'il se croit moins qu'un autre obligé de travailler et d'apprendre. Il est comme le lièvre de la fable et ne prendra son élan qu'après que la patiente tortue sera près d'atteindre au but.

Pourtant quelques hommes dévoués, que ne guide aucune ambition, que ne tente aucun calcul d'argent, se sont groupés; vous les connaissez tous, vous avez vécu dans leur intimité; ils sont ce que vous êtes, des amateurs ou des industriels, des savants ou des écrivains, des artistes ou des ouvriers, des collectionneurs ou des gens du monde, et ils ont créé cette petite société qui est née sans bruit un jour place Royale et qui, sans bruit encore, sans réclame, a plus fait depuis seize ans pour l'art et l'industrie, pour l'enseignement du dessin et la propagation du goût, que nos institutions officielles. Est-ce vrai? Vous-même me l'avez dit en me racontant combien l'Union centrale, si modeste au dedans, était grande et réputée à l'étranger.

Cependant il fallait inventer du nouveau, trouver une méthode autre d'enseigner au public et d'obliger l'ouvrier et l'artiste à se perfectionner. Le système de nos Expositions modernes ou rétrospectives, repris et agrandi par l'État aux proportions du Champ de Mars et du Trocadéro, ne convenait plus à nos modestes concours. On a cherché et, comme toujours, on a trouvé la chose la plus simple, qui est de relire chapitre par chapitre, pour le mieux comprendre, le gros livre qu'on avait feuilleté hâtivement.

On a classé toutes les industries auxquelles le goût peut apporter une modification aimable, on les a groupées dans l'ordre logique que désignent

les matières qu'elles transforment, et c'est ainsi qu'on les a divisées en neuf chapitres qui sont :

Le métal; — les tissus; — le papier; — les matières animales; — le bois; — la pierre; — la terre; — le verre; — la fleur.

Le premier rang a été accordé au métal. Pourquoi? Je ne saurais le dire, et ceux qui s'en plaignent ont tort assurément; car c'est une tâche difficile, deux ans après une Exposition universelle, d'attirer l'attention, de forcer les résistances des uns, la paresse des autres, et de rouvrir à Paris une ère d'étude et de travail quand la flatterie des étrangers et l'amour-propre des nationaux proclament la supériorité de l'industrie française et l'inutilité de nouveaux efforts.

Le métal ouvre donc la première Exposition de notre série et cet honneur est dû à son nom. C'est un titre qui sonne bien à l'oreille et qui s'inscrit noblement à la première page d'un livre, à la porte d'un monument. Le métal, un joli mot, n'est-ce pas, bien trouvé dans notre belle langue française, mot sonore, résistant, concis et qui vaut mieux que l'étrange étymologie qu'en donnent les hellénistes[1].

On aurait fait à l'exposition du métal un joli cadre s'il n'avait fallu compter avec l'argent, ce métal qui en toutes choses est un obstacle en même temps qu'un moyen, et vous imaginez bien ce que nos artistes, aidés de nos grands industriels, eussent pu rêver et construire sans autre aide que le fer, la fonte, le cuivre, le zinc et le plomb. Que de reflets, que d'étranges effets, que de richesse, de force, de légèreté, de grâce! A première vue, ne semble-t-il pas que le métal suffise à tout, à labourer la terre, à la défendre, à la couvrir, à satisfaire à tous les besoins de l'habitation, du mobilier, de la cuisine et presque du costume?

L'Union centrale est moins absolue, et la phrase qui précède n'est qu'un caprice de la plume, que vous pardonnerez à l'ouvrier du marteau. Nous n'avons pas bâti d'ailleurs un palais nouveau; notre Exposition s'est ouverte au palais des Champs-Élysées, et, pour satisfaire aux réclamations d'un certain groupe et aux observations de quelques membres du comité, elle a abandonné la moitié de la nef aux industries libres. Vous y verrez, quand vous viendrez, des céramistes, des tapissiers, des ébénistes, des imprimeurs et des verriers qui n'ont pas eu la patience d'attendre que vînt leur tour. De ceux-là ne nous occupons pas encore en ce moment; ils sont réunis dans la partie gauche.

Le centre et la droite appartiennent aux ouvriers du métal. Ce sont des

1. Μετὰ, après, et ἄλλος, autre, parce que les filons se suivent l'un l'autre dans les mines. — LITTRÉ.

orfèvres, des bijoutiers, des joailliers et des lapidaires, des bronziers, des graveurs, des fondeurs, des serruriers, des armuriers, des repousseurs, des tourneurs, des dinandiers, des potiers d'étain, des ciseleurs, des émailleurs, et toute cette vaillante armée qui de la lime et du marteau, de la pince et du burin, avec le feu, avec l'outil, fondent, battent, usent, bossuent, repoussent, emboutissent, liment, gravent ou cisèlent le dur métal et lui donnent le poli, l'éclat et la patine qui en font la joie des yeux.

Tubalcain ou Vulcain, saint Éloi ou Benvenuto seraient ici à l'aise. Pris à la Bible ou à la fable, à l'Église ou à l'histoire, l'ouvrier du marteau, l'artiste de l'orfèvrerie auraient ici un temple. Ils y verraient écrits aux murs du palais les noms de leurs élèves, noms tous français d'ailleurs, car nous avons eu cet orgueil de prendre dans notre histoire industrielle les noms de nos pères, et de ne pas remonter trop haut le courant pour ne pas rompre la chaîne des traditions : Jean Cousin, Stephanus, Briot, les Pénicaud, Legaré, Lepautre, les Keller, Varin, les Caffieri, Boule, Ballin, les Germain, Meissonnier et Goutière représentent à l'esprit cette glorieuse suite d'orfèvres, de graveurs, de fondeurs, de joailliers, d'émailleurs, de ciseleurs et d'artistes variés qui marient à la Renaissance du XVIe siècle la Renaissance moderne.

Au centre, dans un élégant pavillon, sont groupés les bijoutiers et les joailliers ; l'or en sa forme native est le premier jalon de cette étude et le voici transformé de cent manières, incrusté de diamants, agrémenté d'émail, tordu en cordelettes, fondu en grains imperceptibles, bossué, gravé, estampé et fournissant à la parure des femmes ces innombrables ornements dont s'empare la mode et que la mode renvoie au creuset. C'est ici, mon maître, que vous devriez enseigner, vous qui avez repris aux Grecs et aux Étrusques, aux Romains et aux Byzantins le secret de leur art et la technique de leurs procédés. Massin et Fontenay tiennent dans ce pavillon la première place, comme plus loin Boucheron, Froment-Meurice, les Fannière, Bapst et Falize se spécialisent dans un art plus élevé encore et dont vous-même avez consacré la supériorité.

Derrière ce pavillon une grande cage de glace enferme les roues et les outils de clivage de Roulina, le diamantaire. C'est là que sont taillés, en public, les précieux cailloux du Brésil et du Cap, et que l'ouvrier leur donne, par des facettes savamment combinées, l'éclat irisé qui éblouit les yeux.

Tout autour de la nef, des salons d'égale grandeur contiennent les produits alternés de l'industrie métallurgique. C'est Moreau qui a refait pour Genève une grille aussi belle que celle des Scaliger de Vérone et qui a, sous

la direction de Viollet-le-Duc, ressuscité le métier du serrurier artiste; Bergue qui forge et découpe une clef comme un ouvrier du xve siècle et qui habillerait de fer un homme si nos guerriers étaient encore de taille à porter l'armure. C'est Barbedienne qui édite et éternise, avec le bronze, les marbres de l'antiquité et qui donne aux œuvres des artistes modernes la même enveloppe d'airain. Il enseigne à ceux qui l'ignorent l'art de fondre et de ciseler, car il a, dans deux ateliers disposés à cet effet, défini les travaux du moulage en sable, de la coulée, et expliqué le finissage au ciselet de la fonte et du bronze.

A côté, c'est Gaget, le successeur de Monduit et Béchet, qui initie le public aux procédés de repoussage et de coquillé du plomb et du cuivre, et à l'exécution des figures colossales et des couvertures ornées.

Christophle, vulgarisateur de l'orfèvrerie en France, met à la portée de tous les modèles les plus parfaits de la vaisselle et des ustensiles de la table. Il offre en outre aux plus riches les plus somptueux ornements du mobilier, il marie à notre goût français le caprice des Japonais, invente des alliages nouveaux, trouve dans le mélange des métaux forgés des combinaisons inconnues, met en cuivre des couleurs inaltérables, incruste l'or et l'argent et crée pour nos concours d'agriculture d'incomparables modèles de prix.

Zuloaga d'Espagnol se fait Parisien, et ses capricieuses damasquines couvrent de leur dentelle d'or les instruments de parure, rendant le fer gracieux et léger jusqu'à le faire adopter pour la toilette des femmes.

Dasson renouvelle les splendides ameublements de la grande époque française. Vous aviez admiré avec moi ses travaux en 1878, et je n'ai pas à vous faire l'éloge de cet élève posthume des Boule et des Caffieri qui n'a que le défaut de trop imiter ses maîtres. Beurdeley, un autre délicat, a le bon goût de quitter la curiosité pour la fabrication; il veut n'être plus seulement un antiquaire savant et riche, mais un des maîtres de l'art moderne. Denière n'a pas achevé son exposition, et c'est sans doute parce qu'il termine quelque bel ouvrage de bronze et de marbre. L'ameublement, vous le voyez, revient en France au savant agencement du bois et du bronze, des dorures et des marbres, et c'est avec ces éléments qu'est composé le mobilier du salon d'honneur réservé au Président de la République.

On y parvient par un escalier à double rampe dont vous avez vu l'esquisse au trait dans le dernier *Bulletin de l'Union*. Cet ouvrage fait grand honneur à M. Lorain, l'architecte de l'*Union*, et, bien qu'il soit fait de charpente et de toile peinte, il simule une construction de métal qu'on voudrait rendre réelle et durable. C'est le sixième escalier que construit, pour notre

Société, M. Lorain, et il serait à souhaiter qu'on en gardât quelque part les épures et les vues perspectives. Sous cet escalier s'abritent la belle fonderie de fer malléable de Dalifol, les zincs français, la Société du nickel et ces métaux utiles prennent des formes agréables qui témoignent des progrès et des tendances de toutes nos industries.

Au sommet de l'escalier, de chaque côté du salon de M. Grévy, s'ouvrent deux grandes salles parallèles, réservées l'une à l'émaillerie, l'autre à la gravure et à la ciselure.

L'émail est un art qui renaît en France et qui, pour atteindre au point où l'avaient amené les Pénicaud, les Limousin, les Nouailher, les Reymond, les Courtois, les Laudin et les Petiteau, n'a plus grand effort à faire. Nous avons Claudius Popelin, Serres, Gobert, de Courcy, Lépée, Meyer, Grandhomme, Jean, Sieffert, Thesmar, Mme Appoil, Mme de Cools, Poiret et d'autres encore qui tiennent haut et ferme la bannière de l'émail peint; les voici réunis pour la première fois et prêts à s'entr'aider pour réveiller ce goût charmant de l'inaltérable peinture. Vienne pour eux un inspirateur comme le fut Stéphanus pour les émailleurs de Charles IX, et nous n'envierons plus rien aux émaux de la Renaissance. Des moufles et des fours à cuire, la gamme complète des couleurs vitrifiables et des verres coloriés, exposés par M. Guilbert-Martin, complètent la démonstration technologique de l'émaillerie.

Les graveurs sont moins avancés. C'est, de toutes les sections spécialement conviées en cette Exposition, celle qui a le moins compris son rôle et pour qui la tâche était plus aisée. Il est temps encore pour eux de prendre possession de la belle et grande galerie qui leur a été abandonnée, et nous n'en désespérons pas; mais comment se fait-il que graveurs au burin, graveurs à la pointe, graveurs à l'épargne, tailleurs de camées, graveurs d'entailles, et tous ornemanistes qui, directement ou au moyen des reports et des procédés nouveaux, dessinent sur le métal, le coupent ou le mordent à l'acide, n'aient pas tenu à honneur d'affirmer la puissance d'invention, de création et d'habileté de la gravure française?

Il est surtout une famille d'artistes, à laquelle ce reproche doit être adressé, c'est celle des graveurs en médailles. L'École des beaux-arts a pour eux une classe spéciale: vous voyez venir à Rome, chaque année, ceux que les concours désignent; de retour en France, ils gravent les profils de nos souverains, et reçoivent les commandes de toute l'Europe; il n'est pas de société qui ne leur commande leurs jetons, d'États leurs monnaies, de cercles leurs médailles — et pas un n'est venu ici! — Il y avait place aux

murs pour une splendide collection de médailles gravées et frappées en cette moitié de siècle; il faut croire que, gourmés en leur vanité d'école, ces graveurs croyaient déroger en venant à l'industrie, et qu'eux cependant, qui, plus que d'autres artistes, ont besoin de l'aide de l'industrie, ont craint de le laisser paraître.

Moins aveugles sur leurs propres intérêts ont été nos peintres, nos sculpteurs, nos architectes-décorateurs; ils sont arrivés au premier appel, ne cherchant pas comment ou pourquoi ils prenaient place à côté de l'exposition du métal. Puvis de Chavannes remplit une salle entière, le Chevallier-Chevignard suspend au mur ses cartons, Erhmann apporte ses esquisses, Mazerolles nous prête les études qu'il a faites pour l'Opéra, pour les Français, pour les Gobelins. Galland nous manque, mais il est tout entier à deux pas, aux arts décoratifs, et d'autres nous arrivent chaque jour, empressés, comprenant la voie nouvelle que leur ouvre l'*Union centrale,* heureux de franchir librement cette porte où n'existe nulle barrière, où il ne faut ni subir d'examen, ni prêter aucun serment, ni s'attacher à aucune école — où, bien faire et chercher le mieux est l'unique règle. Je ne serais pas surpris qu'il y eût là un commencement de révolution dans le système de nos expositions d'art à Paris.

Nos décorateurs, nos peintres à large envergure qui ne sont à l'aise qu'hors des limites d'un cadre de bois doré, se soudent d'ailleurs aux industries et à l'art du métal lui-même par d'autres expositions spéciales que je vous montrerai en détail quand vous viendrez. Vous verrez à côté d'eux, dans les mêmes salles, les maquettes et les dessins de Carrier-Belleuze, de Piot, de Moreau-Vauthler, de Robert, de feu Klagmann, de Fannière, de Falize père, de Carlier, vous y verrez des bas-reliefs de M. E. Guillaume, des œuvres de Blanchard, Gautherin, et enfin vous y trouverez une salle consacrée à notre grand génie Viollet-le-Duc, où son fils a rangé les merveilleux dessins qu'il a faits pour la seule fabrication des œuvres du métal — du fer à l'or, de l'argent au plomb, tout ce qui est ici classé appartient à l'état de l'orfèvre, à celui du dinandier, du serrurier ou du plombier — et c'est magistral; tout est logique et simple dans cette combinaison des lignes et dans l'emploi raisonné de ces matières. Vous en avez eu un avant-goût à votre dernier voyage en visitant à l'hôtel Cluny la galerie réservée aux dessins du maître. Vous le verrez ici sous un seul de ses aspects et vous le comprendrez mieux encore. Vous regretterez avec nous la perte d'un tel génie.

Il me resterait encore à vous promener dans les galeries de l'art rétro-

spectif. J'ai dû les traverser pour vous amener à la salle de Viollet-le-Duc. Elles s'encombrent de richesses merveilleuses. J'y ai rencontré vos amis, MM. Darcel, Courajod, Lambin, de Liesville, Stein, Bapst, de Villefosse, Louvrier de Lajolais, G. Lebreton et Dupont Auberville qui travaillent avec passion, manient avec respect ces œuvres d'un autre âge qu'ils aiment d'un même amour que vous. Ils rangent dans les vitrines les orfèvreries, les bronzes, les plombs, les émaux et toutes les merveilles du métal ouvré qu'ils ont su obtenir de nos collectionneurs les plus jaloux.

Nous lisons déjà dans les vitrines les noms des Spitzer, Ed. André, comtesse Dzialinska, Bischoffheim, Gustave de Rothschild, Piot, Peyre, Stein, Eudel, Julien Gréaux, qui a formé une salle entière d'antiques, de Hirsch, Danicourt, Ponton d'Amécourt, Beurdeley, Moreau; jugez de l'avenir et du succès!

Entre ces deux expositions du métal, faites par l'art ainsi que par l'art moderne, je ne saurais me prononcer, et j'attends votre retour à Paris pour savoir de vous si nous sommes en progrès.

Vous qui avez joint à la science archéologique le goût et l'habileté du fabricant et de l'artiste, vous serez mon guide et mon maître dans cette promenade que je veux refaire en votre compagnie mieux que je ne l'ai faite seul aujourd'hui.

Croyez-moi à vous et de tout cœur, votre confrère et ami,

JOSSE.

CÉRAMIQUE

LA COLLECTION DE M. PAUL GASNAULT AU MUSEE DES ARTS DÉCORATIFS

III

FAÏENCES

DANS la série des faïences européennes qui occupent cinq vitrines de la seconde des salles où se trouve exposée son intéressante collection, M. Paul Gasnault semble principalement avoir eu pour objet de réunir des spécimens remarquables, avant tout, par leur valeur artistique, leur variété ou leur intérêt historique. Là, plus que dans les autres sections presque toutes les pièces sont des œuvres hors ligne et les fabriques, même les moins importantes et les moins connues, y sont représentées par leurs produits les plus beaux.

C'est surtout la faïence française qui y tient la première place et qui y brille par les qualités exceptionnelles d'originalité, de variété et de franchise dans la conception et l'exécution du décor, qui l'ont placée, après les œuvres exclusivement artistiques de la Renaissance italienne, au premier rang de l'industrie céramique de l'Europe.

Il est intéressant de suivre dans cette série si complète l'éclosion de l'art décoratif dans les trois principaux centres de la production céramique de notre pays, Nevers, Rouen et Moustiers, et d'étudier l'influence qu'ont exercée sur les fabriques de second ordre ces trois villes dont les deux dernières seules ont su produire des faïences dénotant un art véritable et qui sont restées comme une des plus belles manifestations de notre industrie nationale au XVIIIe siècle.

Nous sommes loin cependant de vouloir méconnaître l'importance et le mérite de la fabrication de Nevers — l'exposition rétrospective qui a eu lieu dernièrement dans cette ville suffirait seule pour nous donner un démenti ; — mais il est évident que les potiers nivernais n'ont pas possédé à un degré aussi élevé le sens décoratif et l'originalité vraie qui distinguaient leurs rivaux de Rouen et de Moustiers. Élèves des céramistes italiens amenés en France par Louis de Gonzague, ils subirent, pendant de longues années, l'influence de

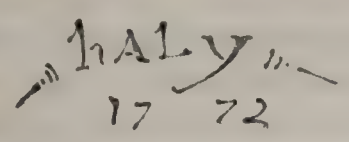
leurs maîtres et conservèrent les traditions que ceux-ci avaient reçues eux-mêmes de leurs devanciers, sans posséder ni la science profonde du dessin, ni le goût délicat, ni le sentiment si vif de l'harmonie des couleurs qui avaient placé si haut, dans l'Italie du XVIe siècle, cet art qui était déjà en pleine décadence lorsqu'on l'importa à Nevers. La collection Gasnault nous montre de cette période italo-française de la fabrication plusieurs pièces intéressantes, dont deux surtout sont de la plus grande rareté; la première est un pot de pharmacie ou de confiserie de forme cylindrique déprimée, sans inscription, mais portant en haut relief peint l'écusson aux armes de France et d'Autriche; la seconde est une de ces assiettes de forme exclusivement italienne, à large marli et à bassin peu profond, décorée en plein des armes de Christine de Suède, surmontées des couronnes des trois royaumes, Suède, Norvège et Danemark. C'est également par des artistes italiens que furent fabriquées, au début de l'établissement des manufactures nivernaises, ces statuettes de saints et de saintes dont bien peu méritent d'être regardées comme des œuvres d'art et qui bientôt ne devaient plus être, pour la plupart, que des figures grotesques que l'on fabriquait par milliers.

Il serait injuste, cependant, de ne pas reconnaître le mérite de certains produits de Nevers et, surtout, de ces belles faïences à fond bleu persan, décorées en blanc fixe parfois rehaussé de jaune, d'arabesques élégantes, de fleurs, d'animaux et quelquefois aussi de personnages empruntés à l'art oriental; leur perfection même en fit pendant bien longtemps méconnaître l'origine, et l'on songeait si peu à les attribuer à Nevers, que les premières faïences de ce genre qui entrèrent au Musée de Sèvres y furent portées au registre d'inscription comme étant de fabrication persane. Nous citerons, parmi les pièces de cette série exposées en ce moment au palais des Champs-Élysées, un petit vase cylindrique, dont le fond, en beau bleu uni, est décoré, ce qui se rencontre très rarement, de fleurs et de feuillages peints en or.

Malheureusement cette période de la fabrication dura peu; bientôt même, les faïences décorées avec les motifs que les céramistes de Nevers empruntaient aux porcelaines chinoises et japonaises et qu'ils traduisaient avec une grande liberté d'allures, un peu au hasard, parfois sans beaucoup de goût, et qui cependant sont remarquables par leur exécution et surtout par la pureté et l'intensité de leur beau bleu, firent place à d'autres beaucoup plus communes. C'est à partir de cette époque que l'on fabriqua en si grand nombre les assiettes décorées grossièrement de figures de saints et de saintes et portant les noms de ceux auxquels on les destinait, les plats ornés de sujets et d'attributs ayant rapport à la profession de celui qui les commandait et les saladiers ornés de scènes grivoises, parfois licencieuses, copiées sur des images populaires et accompagnées d'inscriptions d'un goût douteux et d'une orthographe fantaisiste. Mais la fabrication avait pris en peu de temps une telle extension, et le commerce qui s'en faisait par les bateliers de la Loire était devenu bientôt si considérable, qu'un Nivernais, Pierre de Frasnay, dans un poème publié par le *Mercure de France*, en août 1735, pouvait s'écrier dans un élan de lyrisme patriotique :

. . . . . .
Que vois-je? J'aperçois, sur nos heureux rivages,
L'étranger, chaque jour affrontant les orages,
Se charger à l'envi de faïence à Nevers
Et porter notre nom au bout de l'univers.
Le superbe Paris et Londres peu docile
Payent, qui le croira? tribut à notre ville.

L'intention vaut certes mieux que la forme; mais, pour nous, qui ne partageons pas l'enthousiasme de Pierre de Frasnay, nous ne voyons guère de véritablement remarquable, dans la fabrication de Nevers à cette dernière période, que les assiettes ou corbeilles ajourées, décorées de bouquets détachés et chargées de fruits, d'olives ou d'œufs modelés en haut relief et disposés en *trompe-l'œil,* quelquefois avec une véritable perfection. Toute une série de ces faïences, véritable dessert en terre émaillée, se trouve dans la collection Gasnault et l'une d'elles porte la marque suivante, qui pourra servir à restituer à Nevers bien des pièces auxquelles on avait attribué jusqu'ici une autre origine :



En résumé, la fabrication de Nevers, si elle a été une des plus importantes sous le rapport de la production, ne tient pas une grande place dans l'histoire de la céramique au point de vue de l'art proprement dit; son influence a été presque nulle; les petites manufactures qui se sont élevées sous son patronage et dont les produits dérivent des siens, tout en leur étant encore inférieurs, ce qui n'est pas peu dire, n'ont laissé aucune trace dans l'histoire de l'industrie française, et c'est à peine si l'on peut citer parmi elles Auxerre, la Charité, Ancy-le-Franc, etc., etc., dont les faïences grossières n'offrent aucun intérêt et dont on ne connaîtrait même pas l'existence si leurs noms n'étaient mentionnés dans le *Dictionnaire du Commerce* de Savary ou dans la *liste* de Gournay.

Il n'en est pas de même de Rouen, et la riche vitrine qui contient les merveilleux spécimens de cette fabrication si véritablement française, même dans ses imitations des porcelaines orientales, nous montre, non seulement quelle variété les céramistes normands ont su apporter dans la décoration des faïences qui sortaient de leurs mains, mais encore quel parti les fabriques de second ordre ont su en tirer pour se les approprier sans les copier servilement.

Il faudrait tout citer dans cette admirable série qui commence avec le rare petit plat bleu à bordure de lambrequins et fleuron central un peu chargé, orné de deux têtes de monstres affrontées[1], première manifestation du style rouennais proprement dit, jusqu'à

vulgairement

l'assiette décorée au feu de moufle, tout à fait à la fin de la fabrication, dernière tentative faite pour essayer de lutter contre les envahissements de la faïence anglaise et de la porcelaine.

Toute la fabrication rouennaise se trouve représentée dans cette vitrine par des pièces de premier choix, d'une médiocre importance comme grandeur, mais d'une perfection inouïe sous le rapport de la pureté du style et de la beauté de l'exécution; ce sont d'abord les décors dits à *lambrequins* ou à *broderies,* dont les motifs alternés étaient empruntés pour la plupart aux étoffes, aux dentelles, à la marqueterie, à la ferronnerie ou aux fleu-

1. Ce curieux petit plat porte au revers, en guise de marque, le mot *vulgairement* que nous reproduisons ici en fac-similé et dont la signification, au revers d'une faïence, a échappé jusqu'à présent à toutes les recherches.

rons et culs-de-lampe des beaux livres du XVIIe siècle; le décor de *style rayonnant,* qui rappelle les rosaces des vieilles cathédrales, les plats et les assiettes de *Guillebaux,* dont le centre est occupé par des Chinois, des pagodes et des paysages fleuris, tandis que le marli est décoré d'une bordure quadrillée à dessins verts et rouges avec réserves de fleurettes peintes aux couleurs variées; le genre *rocaille* avec ses carquois, ses trophées d'armes ou d'instruments de musique, ses bouquets aux jaunes vifs et aux rouges éclatants que Nevers n'a jamais connus, ses papillons et ses oiseaux et enfin la *corne d'abondance* dont la forme et l'arrangement ont tant varié.

C'est également à Rouen, croyons-nous, qu'il faut restituer les deux chandeliers d'une forme un peu lourde, à fond plein, jaspé de violet, avec une réserve à la base portant au centre l'écusson de France avec la *brisure* des Condé; ne serait-ce pas là un spécimen de cette *faïence violette* dont il est fait mention dans le privilège accordé à Louis Poterat en 1673?

Nous citerons enfin, comme spécimens remarquables de la fabrication rouennaise, le beau plat à fond bleu persan, uni, décoré à l'imitation des faïences nivernaises dont nous avons parlé plus haut et surtout la petite écuelle dont l'intérieur, resté blanc, est orné d'un riche bouquet polychrome du style normand le plus pur, tandis que l'extérieur est recouvert d'un émail bleu uni avec blanc de rehaut.

Plus que celles des autres manufactures, les faïences de Rouen ont été partout copiées ou imitées, non seulement dans les fabriques secondaires de France, mais aussi à l'étranger; dans quelques-unes, les copies sont faites servilement et quelquefois bien maladroitement; dans d'autres, des artistes plus habiles ont transformé peu à peu le style de leurs modèles; parmi ces dernières, il faut citer en première ligne la manufacture de Sinceny, dont les produits ont été pendant bien longtemps confondus avec ceux de Rouen : la collection Gasnault possède de Sinceny plusieurs remarquables spécimens qui montrent parfaitement les différences qui existent entre les deux fabriques; nous remarquerons tout particulièrement une charmante et rarissime assiette portant au centre les armes du dauphin de France et, surtout, une suite curieuse de statuettes de Chinois de *paravent,* représentant un empereur assis sur un trône richement orné et entouré de toute une cour de hauts dignitaires et de serviteurs.

Plusieurs de ces fabriques, celle de Quimper entre autres, dont les faïences ne sont à peu près connues que depuis l'exposition spéciale qui en a été faite dans cette ville en 1875, étaient dirigées ou fondées par des Rouennais; d'autres, comme celle de Digne, à Paris, faisaient venir quelques-uns de leurs ouvriers de Rouen; c'est certainement sous la direction d'un de ces derniers qu'ont été fabriqués les vases et bouteilles de la pharmacie qu'avait installée, dans l'abbaye de Chelles dont elle était abbesse, la fille du Régent, cette singulière princesse qui, par dépit et jalousie, avait renoncé au monde et dont l'esprit, sans cesse en éveil, la portait à s'occuper de tout ce qui paraissait devoir être le plus étranger à son sexe et à son état. C'est ainsi, dit un des *Mémoires* du temps, qu'elle était tout à la fois « artiste, musicienne, brodeuse, habile dans les modes, dans les feux d'artifices, dans l'art de la coiffure et dans la menuiserie; physicienne, chimiste, chirurgienne, théologienne, janséniste et... apothicaire ». C'est à ce dernier talent que nous devons les beaux vases marqués aux armes de la famille d'Orléans, dont la collection Gasnault nous offre deux spécimens des plus remarquables comme exécution et des plus intéressants comme types de la faïencerie parisienne de la première moitié du XVIIIe siècle.

Après Nevers et Rouen, Moustiers, petite ville du département des Basses-Alpes, perdue au milieu d'une contrée montagneuse, est le troisième grand centre de la fabrication de la faïence française; son influence, comme celle de Rouen, s'étendit au loin, et se fit sentir plus particulièrement sur toutes les fabriques secondaires du midi de la France et jusqu'en Espagne même.

Les faïenciers de Moustiers, plus éloignés du grand mouvement artistique de Paris que les céramistes normands, eurent, moins que ces derniers, à lutter contre les influences extérieures et à subir les caprices du goût et de la mode; aussi leur fabrication est-elle restée plus longtemps stationnaire. Elle n'en est cependant pas moins intéressante à étudier, et si les faïences qu'elle a produites ne se distinguent pas par une très grande variété, elles sont, par contre, extrêmement remarquables, autant par la pureté exceptionnelle de leur émail d'un beau blanc laiteux que par la délicatesse et la perfection de leur décor; elles avaient une si grande réputation dans la dernière moitié du siècle dernier que l'abbé Delaporte, dans son *Voyageur français,* édité à Paris en 1788, disait : « Il y a, dans la petite ville de Moustiers, une manufacture de faïence qui passe pour être la plus belle et la plus fine du royaume. »

Quand on examine avec attention les diverses pièces de Moustiers, exposées dans une des vitrines de la salle que nous étudions en ce moment, on ne trouve certainement pas exagérée l'opinion de l'abbé Delaporte; évidemment, les faïences de Rouen leur sont supérieures sous le rapport artistique; l'ornementation en est plus étudiée, plus forte, plus décorative et plus variée; les couleurs, dans les pièces peintes en polychromie, sont plus vives, plus franches, plus gaies; mais, d'un autre côté, la faïence de Moustiers est tellement légère comme pâte et d'une fabrication si parfaite, le décor en est si finement et si délicatement traité, l'apparence si fraîche et pour ainsi dire si gracieuse qu'elle pouvait, à juste titre, passer pour « la plus belle et la plus fine du royaume ».

La collection Gasnault possède quelques-unes des pièces les plus remarquables sorties des fours de Moustiers, entre autres le magnifique *surtout de table,* composé de neuf pièces merveilleusement décorées, dans le style de Bérain et de Bernard Toro, de figures de nymphes, de satyres et d'amours se jouant au milieu de baldaquins, de cariatides, de gaines et de lambrequins arrangés avec autant de goût que de hardiesse. Ce beau surtout est marqué au revers *Hyaci-Rossetus,* forme italo-latine du nom de Roux, maître faïencier, appartenant à une famille de céramistes dont la trace apparaît fréquemment dans la fabrication, à partir de 1727.

Moustiers décora presque exclusivement en camaïeu bleu, jusqu'au moment où plusieurs de ses artistes qui avaient été appelés en Espagne par le comte d'Aranda pour y introduire des améliorations dans sa fabrique d'Alcora et y faire connaître les procédés qui leur étaient particuliers, en rapportèrent à leur tour la décoration polychrome; c'est à cette époque que commence la fabrication des faïences représentant des scènes mythologiques dans des médaillons assez médiocrement dessinés du reste, mais entourés de guirlandes de fleurs d'une coloration douce et harmonieuse, que Marseille devait s'approprier plus tard, et qui sont le plus souvent associés à des bordures de lambrequins à dentelles et à des rinceaux bleus. Ce genre fut fait à la fois par les deux fabriques française et espagnole, et leurs produits se confondent parfois tellement qu'il est bien difficile de les distinguer les uns des autres. L'étude de cette partie de la collection Gasnault, qui renferme une

grande quantité de ces faïences, dont la plupart sont marquées, pourrait être d'un grand secours pour aider à fixer les caractères distinctifs de ces diverses fabriques.

C'est d'Espagne également que vint à Moustiers le genre dit *à grotesques* qui ne servit guère qu'à décorer de figures ridicules et de caricatures des assiettes peintes le plus souvent en camaïeu jaune et vert ou vert mélangé de noir ou de manganèse; l'exécution en est quelquefois assez soignée, plus même qu'il ne conviendrait à un genre que ne distingue aucune qualité de composition, de goût ou d'arrangement.

Nevers, Rouen et Moustiers, dont nous venons d'étudier rapidement les différents produits, ont fabriqué exclusivement la faïence décorée au *grand feu,* c'est-à-dire la vraie faïence, celle dans laquelle la France pendant un siècle et demi n'a guère eu de rivale, et dont quelques spécimens peuvent être, à juste titre, considérés comme de véritables œuvres d'art; toutes les autres fabriques françaises procèdent plus ou moins directement de ces trois grands centres manufacturiers dont les caractères, du reste, sont tellement tranchés et si connus, qu'à défaut d'autre désignation, on peut, dans le langage de la céramique, dire simplement *genre nivernais, rouennais* ou de *Moustiers* pour présenter immédiatement à l'esprit tout un ensemble et tout un système d'ornementation.

Il est encore un autre mode de décoration de la faïence dont l'origine n'est pas positivement française, mais que nos artistes ont su s'approprier, et qu'ils ont transformé rapidement, c'est le *genre de Strasbourg,* qui a pour base la décoration de la faïence faite sur *émail cuit.* Ce dernier genre a été, à son tour, le point de départ de plusieurs sortes de décorations différentes destinées à imiter sur faïence la peinture de la porcelaine et à lutter avec elle.

Plusieurs fabriques françaises ont produit ainsi de véritables chefs-d'œuvre que n'auraient pas désavoués les peintres les plus habiles de Sèvres ou de Meissen; dans la collection Gasnault nous citerons tout particulièrement quatre assiettes de Marseille portant au centre des médaillons circulaires représentant en camaïeu rose violacé des petites marines admirablement dessinées et peintes; une assiette de Niederwiller ayant fait partie du service du propriétaire de la fabrique, le comte de Custine, dont elle porte le chiffre entouré de palmes et la devise : *Fais ce que tu dois, arrive ce qui pourra;* une charmante jardinière de *Sceaux;* des assiettes de *Saint-Amand* à fleurs se détachant sur des fonds variés et sur lesquelles les deux modes de décoration, au grand feu et au feu de moufle, se trouvent réunis, etc., etc. Toutes les fabriques de la fin du siècle dernier se trouvent représentées dans cet ensemble qui montre la faïence française dans toute sa plus haute manifestation artistique aussi bien que dans ses plus humbles produits.

Ce qu'il a fait pour la faïence française, M. Gasnault l'a fait également pour la faïence étrangère, et deux des vitrines du Musée des arts décoratifs contiennent un choix remarquable des spécimens les plus caractéristiques des principales fabriques d'Europe.

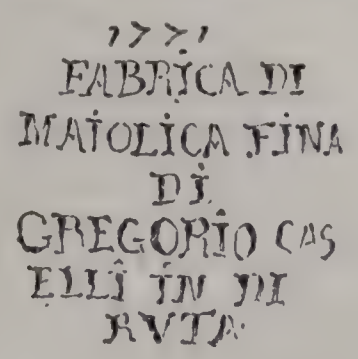
Pour quelques-unes, Delft par exemple, c'est une véritable collection, des plus complètes et des plus intéressantes; avec M. le Dr Mandl, M. Gasnault est celui des collectionneurs français qui possédait les plus belles faïences hollandaises, et M. Henry Havard, dans son livre de l'*Histoire de la faïence de Delft,* a reproduit plusieurs de ces pièces uniques qui resteront au Musée de Limoges comme les témoignages de la haute perfection qu'avait atteinte une fabrication qui dura plus de deux siècles, dont les produits s'exportaient en quantités considérables dans toutes les contrées de l'univers et dont le nom même servait

— et sert encore — en Angleterre, en Amérique et dans les colonies anglaises, à désigner la faïence à émail stannifère.

Dans une petite vitrine, M. Gasnault a exposé une suite rare et curieuse de plats et d'assiettes décorés au centre de figures accompagnées d'inscriptions françaises, la *Comédienne,* le *Marchand ambulant,* l'*Officier,* le *Capitan Spezzaferre,* etc., etc. On a beaucoup discuté sur la provenance de ces faïences, que l'auteur des *Merveilles de la céramique,* avait attribuées à la fabrique de Claude Révérend de Paris; pour nous, leur origine purement hollandaise ne fait aucun doute, et nous croyons que M. Jacquemart s'était peut-être laissé influencer un peu par une sorte d'amour-propre national en revendiquant pour Paris des faïences qui n'ont cependant de remarquable que leur rareté et la finesse relative de leur pâte et de leur émail. Tout, dans ces assiettes, leur forme toute particulière, le style et l'exécution du décor, la qualité du bleu et des couleurs dans celles qui sont polychromes, dénote la fabrication de Delft; il n'est pas jusqu'à l'incorrection même des légendes françaises qui accompagnent les sujets représentés qui ne prouverait la fausseté de l'attribution qui leur a été assignée; on peut se demander en outre comment il se fait que la faïencerie parisienne, qui n'a jamais produit que des pièces à pâte lourde et épaisse, aurait pu jeter dans le commerce, à la fin du XVIIe siècle, des assiettes et des plats d'une fabrication relativement aussi parfaite. Il est plus admissible de croire que Delft, qui prenait ses modèles un peu partout, et qui, à cette époque, fabriquait déjà des faïences avec des légendes et inscriptions anglaises, a copié ces sujets sur des gravures françaises dont on retrouverait sans doute les originaux au département des Estampes à la Bibliothèque.

Dans cette série des faïences étrangères, il nous faudrait tout décrire pour être complet : les poteries allemandes, et surtout le pot à bière de *Nuremberg* avec figures et inscription, le charmant petit modèle de poêle de *Berne,* avec ses deux marques, l'une peinte et l'autre gravée, les tableaux de *Kiel,* les faïences de *Stockholm* et, parmi celles-ci, le curieux *porte-perruque,* etc., etc. Nous nous bornerons seulement à appeler l'attention sur l'ensemble des faïences peu connues encore de l'époque de la décadence italienne.

En formant sa collection, M. Gasnault, nous ne saurions trop le répéter, a cherché avant tout à faire, pour ainsi dire, œuvre d'historien; et, s'il a négligé de réunir les belles œuvres de la céramique italienne du XVIe siècle, si bien connues par les travaux remarquables de MM. Darcel, Barbet de Jouy, Delangle et tant d'autres, en revanche, il a su rassembler des spécimens intéressants de toutes les fabriques secondaires de la péninsule, Venise, Milan, Savone, Nove, etc. Nous citerons plus particulièrement, parmi ces derniers, le curieux petit plat à bords chantournés, décoré d'un fond chamois quadrillé avec réserves à bouquets bleu grisâtre et dont un médaillon central renferme l'inscription suivante :



Qui reconnaîtrait, dans cette faïence à émail lourd et gris, la fabrique qui avait autrefois produit tant de belles majoliques aux reflets métalliques et aux couleurs nacrées qui sont la gloire de nos musées et de nos grandes collections?

Enfin nous mentionnerons, surtout à cause de sa marque, un petit plateau rectangulaire, décoré en camaïeu bleu dans le style de Savone et élevé sur quatre petits pieds; il porte au revers la marque suivante non encore déterminée :

Ce petit plateau est-il sorti des ateliers de Savone, comme le style de son décor le laisserait supposer au premier abord, ou faut-il voir là le *poisson* de Séville qui a été signalé plusieurs fois sur des pièces appartenant à M. Arosa et à d'autres collectionneurs? Il est difficile de se prononcer à ce sujet; toutefois nous pencherions pour cette dernière hypothèse, surtout en comparant dans nos souvenirs cette faïence avec différentes pièces de Séville qui sont au Musée de Sèvres. Quoi qu'il en soit, nous avons cru utile de reproduire ici cette marque qui n'a encore été donnée dans aucun recueil et qui pourra servir, peut-être, à élucider la question.

Des spécimens intéressants de grès allemands, des poteries à couverte de plomb, des faïences fines complètent cet ensemble si bien choisi des divers produits de la céramique.

Dans les faïences fines nous citerons plusieurs échantillons remarquables des fabriques françaises : un petit amour portant la marque assez rare d'Orléans, un O couronné, et surtout deux charmantes statuettes de *Cyffle*, le sculpteur de Lunéville, pour les œuvres duquel Ingres professait une si grande admiration qu'il avait continuellement quelques-unes de ses statuettes dans son atelier. Les manufactures anglaises y sont représentées par une série de pièces qui montrent tous les modes de fabrication et de décoration employés chez nos voisins et par quelques raretés, entre autres le charmant et humoristique groupe représentant le *Vicaire de Wakefield* et son fils *Moses*.

IV

Verreries

Ce qu'il avait fait pour la céramique, M. Gasnault a voulu le faire également pour la verrerie, et deux grandes vitrines de la salle des faïences nous montrent plus de deux cents spécimens des plus remarquables de verres de toute provenance et de tout pays; nous ne croyons pas qu'il existe une seconde collection aussi complète, aussi riche et aussi instructive.

La Chine y est représentée par deux flacons à tabac en verre à *deux couches*, ornés de dessins gravés en relief et imitant les pierres dures, et par un petit écran grand comme la main, véritable merveille sur laquelle se trouve peinte en traits dorés d'un travail exquis

Musée des Arts Décoratifs

A Quantin Imp. Edit

et d'une délicatesse extrême une scène de la vie familière. Deux bouteilles avec fleurs et ornements peints et dorés nous prouvent que les artistes japonais sont aussi habiles dans la décoration du verre que dans celle de la porcelaine et des grès.

A côté, se trouvent les anciennes verreries persanes, les aiguières un peu opalines que Venise devait copier plus tard et les aspersoirs en verre blanc émaillé de bleu.

Une vitrine entière est réservée à Venise et à ses merveilleux verres dans lesquels on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de l'adresse ou de l'habileté incomparables qu'ils dénotent de la part de l'ouvrier ou de l'art exquis qui a présidé à la conception de leurs formes et de leurs décors.

Parmi les pièces les plus remarquables, nous citerons notamment les coupes du xve siècle, d'un dessin ferme et sévère; la curieuse lampe en forme de tortue dont le dos est orné en relief de l'écusson des *Médicis;* le plat avec les armoiries peintes du cardinal *Pucci* et, par-dessus tout, la belle coupe basse dont la bordure dorée montre en réserve, parmi d'élégants rinceaux, la noble devise des *Contarini :* LIALTA (pour *Lealta*) PORTA CORONA *(Loyauté porte couronne).* Il faut mentionner également un verre de la *Corporation des orfèvres* dont les armoiries sont entourées d'une grande bague, une tasse et une soucoupe en verre opalin émaillé de blanc — le musée de Cluny possède un flacon fait évidemment par le même artiste — les belles et curieuses pièces en émail opaque, entre autres une petite pantoufle; les *mille fiori* aux combinaisons variées, les verres agatisés qui contiennent des parcelles d'or, les émaux marbrés de bleu, etc., etc. Sous les doigts habiles des verriers de Murano, la matière se prêtait aux formes les plus capricieuses et les plus variées; la collection Gasnault nous en offre plusieurs exemples, entre autres une fourchette et une cuiller.

Quelques spécimens remarquables, notamment un gobelet couvert, nous font regretter que l'histoire de la verrerie espagnole ne soit pas mieux connue et que les produits de cette intéressante industrie ne soient pas encore définis.

C'est ensuite l'Allemagne avec ses immenses *wiedercome* que l'amphitryon faisait passer à la ronde à la fin des repas et dans lesquels les convives trempaient leurs lèvres tour à tour en se disant *au revoir*. Ces grands cylindres, qui pouvaient contenir plusieurs litres de liquide, étaient en verre jaune ou verdâtre et presque toujours richement décorés de peintures émaillées aux tons vifs et aux couleurs éclatantes. Les deux spécimens de ce genre que nous offre la collection Gasnault représentent, l'un, les *douze Apôtres* en deux zones superposées, l'autre, *l'Empereur entouré des sept Électeurs*. Il importe de signaler également dans les verreries allemandes un curieux verre à boire daté de 1601, dont l'intention satirique est évidente et qui nous montre un moine et une jeune femme battant ensemble du beurre dans une baratte.

Puis vient la Bohême et ses verres gravés qui devinrent bientôt tellement à la mode que les verreries de Venise et d'Allemagne furent délaissées. « Le goût pour les verres gravés prit une telle extension, dit M. Sauzay, que les graveurs de Bohême, manquant de verres unis indigènes, en rassemblèrent le plus qu'ils purent de fabrique vénitienne des xve et xvie siècles et se mirent à les décorer de gravures exécutées soit au touret, soit au diamant. » Par contre aussi, les Vénitiens ornaient les verres de Bohême, plus purs et plus limpides que les leurs, de peintures en camaïeu noir et or semblables à celles que nous avons signalées à propos des porcelaines chinoises décorées en Europe. La collection Gasnault nous montre un rare et curieux spécimen de cette sorte de décoration, de même

qu'elle nous offre une des plus remarquables pièces gravées en Bohême dans le verre à l'*aigle d'Autriche.*

Une autre série des plus intéressantes est celle des *verres doubles,* dont la décoration en or et en argent, représentant des scènes familières, des chasses, des batailles, etc., est exécutée entre deux parois qui la protègent et la rendent ainsi indestructible. Dans un de ces verres, un double fond renferme de petits dés mobiles; sur deux autres, on voit dans un riche entourage les portraits découpés en silhouettes noires de François-Joseph et de Marie-Thérèse. Ces sortes de découpures étaient tellement à la mode, vers 1785, qu'on les retrouvait imitées partout, même sur les verres et les porcelaines; partout on ne voyait que tableaux et portraits en silhouette. Certains artistes avaient acquis en ce genre une réputation européenne et l'un d'entre eux, le fameux Hubert, de Genève, était arrivé à une habileté si grande qu'il faisait le portrait de Voltaire, son protecteur, en déchirant une carte derrière son dos, avec ses doigts seulement et sans le secours d'aucun instrument.

La verrerie française est représentée par plusieurs échantillons intéressants, entre autres par les petits flacons à sels de la fabrication de *Bernard Perrot,* d'Orléans, cet industriel ingénieux qui, dès 1666, obtenait un brevet pour la confection d'un combustible moins cher que le charbon et « fait d'une terre qui abonde en France », sans doute la houille, et auquel vingt ans plus tard il en était accordé un autre pour « la fabrication du verre soit colorié, soit en relief », et « pour le coulage des métaux à table creuse avec des figures[1] »; deux de ces flacons réunis ensemble au moyen d'un manchon de cuir forment une espèce de sablier primitif destiné sans doute à surveiller la cuisson des œufs. Nous signalerons enfin, pour terminer, les figurines de saints et de grenadiers en verre filé et coloré qui faisaient partie de ces mille petits objets que Nevers fabriquait dès le commencement du siècle et qu'elle fabrique encore à l'usage des voyageurs et des touristes, mais sans leur conserver le caractère de naïveté et d'originalité qui les distinguaient autrefois.

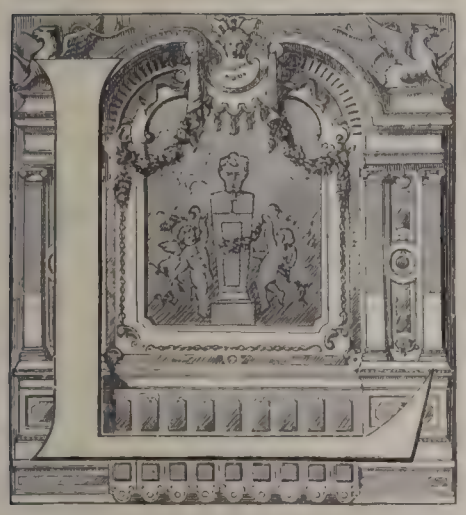
Dans le rapide examen qui précède, nous avons dû forcément laisser dans l'ombre ou même passer entièrement sous silence bien des pièces remarquables qui auraient donné lieu à des études intéressantes, à des recherches curieuses et à des comparaisons instructives; cependant, si incomplet que soit ce modeste travail, nous espérons qu'il aura suffi à indiquer les grandes divisions et l'importance de cette collection unique, dont nous saluons le départ avec regret tout en applaudissant à l'acte de générosité grandiose par lequel l'honorable M. Dubouché dote la ville de Limoges d'un rare ensemble de produits céramiques de tous les âges et de tous les pays, et cela pour le plus grand profit de notre industrie nationale.

ÉDOUARD GARNIER.

1. Monteil, *Histoire des Français* et Ed. Fournier, *le Vieux Neuf.*

LA DISTRIBUTION DES PRIX

A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS



La cérémonie de la distribution des prix aux élèves de l'École nationale des arts décoratifs a eu lieu le dimanche 8 août, dans la salle de l'hémicycle, à l'École des beaux-arts. M. L. de Ronchaud, secrétaire général de la direction des Beaux-Arts, présidait. A ses côtés, on remarquait : MM. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École, H. Bouilhet, vice-président de l'*Union centrale,* Barbedienne, Adrien Dubouché, directeur du musée et des écoles de Limoges, Paul Gasnault, secrétaire général du musée des Arts décoratifs, une grande députation de l'Union centrale, etc.

Deux discours ont été prononcés : le premier par le directeur de l'École, le second par M. de Ronchaud. Nous sommes heureux de pouvoir donner la reproduction des paroles de l'éminent secrétaire général qui, dans un langage d'une rare élévation, a su montrer toute l'importance du rôle que le dessin, avec les nouvelles méthodes d'enseignement qui viennent d'être adoptées, est appelé à remplir dans nos sociétés contemporaines. D'abord le discours de M. de Lajolais :

Monsieur le Secrétaire général,

Monsieur le sous-secrétaire d'État des beaux-arts, en vous désignant pour le remplacer aujourd'hui et en vous confiant le soin de présider notre distribution des prix, a voulu atténuer les regrets que nous avons tous de ne pas le voir au milieu de nous. Il ne pouvait ignorer, en effet, combien l'École a de gratitude pour vous, qui, depuis longtemps, faites partie de ses conseils et il a voulu sans doute vous donner l'occasion d'en recueillir les témoignages. Il m'appartient, en parlant au nom de tous, professeurs et élèves, de vous remercier de l'honneur que vous nous faites en acceptant de présider cette solennité et de la sollicitude que vous avez toujours eue pour l'institution que j'ai la mission de diriger. L'accueil qui vous est fait répond sans doute au désir de M. le sous-secrétaire d'État, que

vous le receviez directement comme la récompense touchante des services que vous ne cessez de rendre à la cause de l'enseignement des arts du dessin, et particulièrement à une école dont vous poursuivez sans relâche le développement.

Mesdames, Messieurs,

L'année qui vient de s'écouler restera dans nos annales comme une date ineffaçable : c'est en effet celle de la réforme de l'enseignement du dessin, dont les programmes nouveaux viennent d'obtenir la sanction du conseil supérieur de l'instruction publique et qui seront appliqués dans tous les établissements universitaires. Désormais, l'étude du dessin, sagement réglée, ne sera plus regardée comme une agréable distraction dont les profits étaient assurés à ceux-là seuls qui consentaient à la prendre au sérieux et s'y livraient par goût. Elle aura sa place dans l'échelle graduée des enseignements, depuis les plus petites classes, et, divisée comme elle l'est aujourd'hui, elle permettra à tous ceux qui l'auront suivie, d'acquérir des connaissances utiles correspondant à chacun de ses degrés. De cette façon, les élèves qui n'auraient pas la faculté de poursuivre leurs études jusqu'à la fin des classes supérieures auront acquis au moins une instruction spéciale qui leur assurera des résultats. En effet, si l'on a introduit dans le programme du dessin l'obligation de ces études premières des formes géométriques contre lesquelles s'étaient prononcés tout d'abord d'illustres adversaires, si, à des exercices préalables destinés à donner à l'œil et à la main de la précision, à défaut d'autre qualité, on a subordonné l'étude du beau appelée à développer le goût, et plus particulièrement à former une élite d'artistes, c'est qu'on a fini par comprendre que l'enseignement national, s'adressant à tous, et tous n'étant pas destinés à devenir des artistes, il convenait au moins de répandre partout celles des connaissances qui sont utiles à tout le monde et qui n'ont jamais nui à ceux des heureux privilégiés auxquels il est réservé de s'élever dans les hautes régions de l'art.

Du jour où l'État avait inscrit le dessin dans ses programmes, il importait de ne pas réduire cette étude à des copies de têtes ou d'académies, ce qui semble diviser le dessin en catégories, renier l'unité de l'art et celle de son enseignement. Il convenait au contraire de donner un départ commun à toutes les intelligences, d'affirmer l'autorité de principes gouvernant toutes les branches de l'art et, avant de créer, en vue d'une aristocratie tout à fait respectable, un enseignement supérieur, de former pour les besoins de tous une éducation générale, tout comme dans les classes littéraires on enseigne une langue commune à tous les citoyens.

Le but est atteint ici aujourd'hui, et il ne reste plus qu'à conquérir par une loi la population des Écoles primaires qui échappe pour l'instant à l'obligation de ces enseignements essentiels. Soyez certains que le Parlement la votera.

J'ai dit, Mesdames et Messieurs, que la date de ces innovations était mémorable. Vous m'accorderez que je ne me trompe pas, si vous voulez vous rappeler que, depuis dix-huit ans que la voix populaire les réclame, nos concurrents étrangers, instruits par les expositions internationales, ont réuni tous leurs efforts pour améliorer les conditions de l'enseignement le plus propre à élever leurs industries d'art et, partant, à faire échec sur les marchés du monde à nos produits qui s'y présentaient sans rivaux. Vous avez vu les résultats obtenus par la patiente et vigoureuse Angleterre, par l'Autriche. L'Allemagne, qui a couvert son territoire d'écoles spéciales, s'est bien gardée de courir l'aventure d'un échec alors qu'elle est en pleine transformation; mais nous savons tous qu'elle travaille avec cette opiniâtreté et cette résolution redoutables qui sont le propre de son caractère national, et si elle applique, aussi bien que d'importants subsides, son esprit de méthode à la poursuite

de ses intérêts, elle fera un immense progrès qui la mettra tête à tête avec nous. La Russie, l'Italie se réveillent sous l'aiguillon ; la Belgique, la Suède sont en plein progrès. Certes nos forces vitales sont suffisamment surexcitées encore pour que nous offrions de sérieuses résistances; mais il est temps de rompre avec cette tradition d'amour-propre qui nous fait fiers de nous-mêmes, alors que nous étions forts surtout de la faiblesse de nos adversaires. Il est temps de nous constituer, à nous aussi, l'artifice légitime et puissant d'une éducation nationale pour seconder nos qualités instinctives, et à l'heure où le travail est seul appelé à recevoir les lauriers et les palmes du triomphe, il appartient à la France de ne pas déchoir et de conserver dans les arts le rang suprême qu'elle a maintenu jusqu'à ce jour. C'est ce qui vient d'être fait. Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, présidant lui-même pendant une longue année aux travaux de la commission appelée à formuler les programmes de notre enseignement populaire du dessin, a voulu montrer au pays quel crédit l'État accordait à ses résultats. Le conseil supérieur de l'instruction publique à son tour, en approuvant ces programmes, a donné une sanction définitive à la théorie qui consiste à rendre utile à tous les degrés l'armée des écoles et à doter le pays d'une instruction complémentaire générale, destinée à développer ses instincts et ses aptitudes merveilleuses. C'est pourquoi je salue cette ère nouvelle, avec la conviction que notre éducation nationale, dotée comme il convient, développera les qualités originelles de notre race, et en répandant partout les connaissances premières d'une instruction spéciale, utilisera toutes les forces de la nation au profit de la production de nos industries.

Dans ce grand mouvement, l'école a ses obligations : elle doit marcher en tête et consacrer ses efforts à doter l'industrie de recrues capables de lui rendre les services qu'elle réclame des jeunes praticiens. L'école populaire de Bachelier, créée pour les arts décoratifs, ne saurait manquer à sa mission. Si, parmi nos enfants, il en est que des dispositions naturelles semblent réserver aux gloires de l'art, soyez certains que nous cultiverons leurs précoces qualités pour les développer au point de les remettre en bonne place à l'École spéciale où se tentent les hautes fortunes. Mais là seulement n'est point notre but. Nous avons la mission et l'orgueil de façonner le petit bataillon sacré confié à nos professeurs pour la lutte plus pratique de nos intérêts commerciaux. Je le répète encore, le privilège des qualités de l'artiste n'est pas accordé à tout le monde, et il est de notre devoir de faire entendre la voix de la vérité à ceux qui seraient tentés de s'engager imprudemment dans la carrière, alors qu'ils ne sont point destinés à la parcourir. Aux autres, et c'est le plus grand nombre, il suffira de dire que, pour modestes que soient les services qu'ils sont appelés à rendre, le pays les réclame et ils entendront la voix qui les appelle. Au lieu du leurre qui les attendrait en prenant un vol qu'ils ne pourraient soutenir et où ils termineraient brisés, il suffira de leur montrer l'utilité de leurs travaux dans les voies industrielles et de leur rappeler que, secondaire en apparence, la ligne qu'ont suivie les Germain, les Boule, les Riesener, les Goutière, mène à conquérir, sinon la fortune, du moins la célébrité qui convient à d'illustres travailleurs. Ce langage, et je m'adresse aux parents, il faut le leur répéter à l'instant où le Salon annuel, trop facilement ouvert, dépeuple nos écoles au seul profit des amours-propres bien vite déçus, à l'heure où toutes les tentations prématurées sont offertes à cette armée encore dépourvue des moyens qui assurent la victoire, et dont la plupart des soldats sont destinés à périr sans gloire pour eux et sans profit pour l'Etat, s'ils ne résistent pas à de trop séduisantes provocations.

Mes chers amis, laissez-moi vous tenir un langage sévère, celui de votre intérêt. Entre vous et moi, il y a en ce moment une rupture de confiance; vous êtes bien tentés de ne pas croire aux conseils que je vous donne. Et cependant, devant les entraînements dangereux sur lesquels vous pouvez glisser, mon devoir est de vous dire énergiquement : arrêtez-vous.

Votre sentiment, aiguillonné par l'amour-propre et les illusions chimériques, vous porte peut-être à repousser mes conseils. Vous avez l'âge de toutes les espérances ; aucun doute ne vous agite; vous voyez grande ouverte la porte que l'on vous convie à franchir avant l'heure. Eh bien, croyez-m'en, moi, qui ai l'âge de l'expérience, l'amour de vous et la responsabilité de votre avenir. Ne vous laissez pas tenter trop tôt ; fortifiez-vous ici dans cette maison où toutes les amitiés vous entourent ; ne franchissez pas cette porte derrière laquelle vous trouveriez, au bout de peu de temps, les déceptions et les misères. Travaillez dans ces rangs modestes où vous êtes nés, travaillez pour ces industries glorieuses qui ont placé la France au rang de l'Italie et de la Grèce. Il y a là moisson de gloire et de fortune, tout comme ailleurs, et si vous êtes vraiment de la trempe d'acier qui convient aux artistes, vous le serez malgré vous, malgré nous, s'il était vrai que nous nous fussions trompés sur votre compte.

Vous avez ici toutes les ressources d'un enseignement complet. La plupart de vous négligent le nécessaire. Vous possédez toutes les qualités qu'ont eues vos devanciers ; vous renoncez trop tôt à les élever au niveau qui convient pour vous assurer les victoires que vont disputer à l'industrie française ses concurrents étrangers, soumis à un régime d'entraînement que vous ne subissez pas facilement. Eh bien, laissez-vous conduire, ayez confiance, travaillez, disciplinez-vous pour vaincre les difficultés d'études sérieuses et ne lâchez pas pied avant l'heure favorable. Vos carrières exigent des sacrifices de temps ; on n'est propre à vos destinées qu'à la condition de donner de longues heures au travail ; ne quittez pas l'étude et l'école avant d'être bien armés pour la lutte de la vie et pour le difficile triomphe des intérêts du pays. Lorsque je parle de l'école, je ne cesse de dire que c'est une pépinière pleine de promesses et j'ai la conviction que je puis tenter la lutte avec toutes vos rivales, sans compromettre la responsabilité que je prends, si vous voulez, confiants dans vos professeurs, ne négliger aucun de leurs enseignements. Ne faites pas plier l'orgueil que j'ai de vous et songez que vous devez être partout les premiers pour l'honneur de l'école et la prospérité du pays qui vous donne libéralement l'instruction. Payez-lui largement le tribut de services qu'il réclame de vous et vous aurez fait votre tâche en braves gens de cœur.

Monsieur le Secrétaire général,

Je ne terminerai pas ce que j'ai à dire sans vous rendre publiquement compte des des travaux de l'école pendant cette année. Un hiver exceptionnellement rude et long a semé dans nos rangs la maladie et la fatigue ; nous avons eu la douleur de perdre plusieurs de nos élèves enlevés par l'épidémie. Néanmoins, les cours ont été suivis avec autant de persévérance par les élèves qu'ils ont été faits avec dévouement par les maîtres qui vous entourent ; les services administratifs de l'école, malgré les maladies, n'ont cessé d'être aussi réguliers qu'en temps prospère. Au milieu des souffrances générales, l'inépuisable charité de ces jeunes cœurs a trouvé l'occasion du bien et elle a pu, dans les ressources d'une souscription honorable, concourir au soulagement des misères publiques. Aussi bien, j'ai le cœur haut en vous parlant de l'école, parce qu'elle témoigne des plus nobles sentiments. A l'intérieur elle professe l'estime et le respect des maîtres ; au dehors, elle cherche à faire le bien ; en faut-il davantage pour être digne de l'État qui la traite en enfant gâtée ? Quant à ses travaux, vous en jugerez tout à l'heure en ouvrant son Exposition. L'administration et le public sont nos juges et prononceront ; il ne m'appartient pas de vous faire l'éloge des résultats. Je me borne à celui que j'adresse devant cette assemblée aux maîtres et aux élèves, pour le dévouement des uns et le travail des autres.

Il ne me reste plus qu'à remercier le personnel enseignant et le personnel adminis-

tratif de l'école, pour le concours qu'ils me donnent; c'est à eux que revient l'honneur de l'institution. Vous avez bien voulu appuyer auprès de M. le sous-secrétaire d'État les propositions que j'ai résolu de faire pour récompenser leur zèle et leurs mérites et y ajouter des distinctions pour les membres du conseil de protection. Je charge les élèves du soin de vous remercier pour l'éclat que vous donnez à leur institution, ainsi que de témoigner leur gratitude à MM. Lébègue, Biais, Adrien Dubouché, Delagrave, Barbedienne, Ranvier et Ducher pour les beaux prix qu'ils ont envoyés cette année encore à l'école. Tous ces encouragements les ont piqués d'honneur et vous pourrez voir à l'Exposition de *l'Union centrale,* les envois si divers qu'ils ont faits à l'industrie du métal. C'est leur façon à eux de prouver qu'ils sont reconnaissants.

Voici maintenant le discours de M. de Ronchaud :

Messieurs, jeunes élèves,

Je commencerai par remercier M. le directeur de l'Ecole des arts décoratifs pour le témoignage qu'il a rendu à l'Administration des Beaux-Arts, car je me garderai de prendre pour moi les paroles qu'il a bien voulu m'adresser; mais je les reporte à l'Administration des Beaux-Arts tout entière, dont l'intérêt vous est depuis longtemps acquis et dont les yeux sont ouverts constamment sur vos travaux, sur vos succès. M. le sous-secrétaire d'État, et son modeste collaborateur, le secrétaire général, sont unis dans la même pensée pour le développement de cette école si utile et si bien conduite; et, quant à moi, j'ai d'autant plus de plaisir à rendre ici justice à mon excellent ami, M. Louvrier de Lajolais, que je me suis trouvé toujours, et je m'en fais honneur, en parfaite communion de vues et d'idées avec lui sur la direction et le caractère à imprimer à vos études.

Depuis votre dernière distribution des prix, un grand progrès s'est accompli dans l'enseignement du dessin. Cet enseignement, dont l'obligation va bientôt s'étendre jusqu'aux écoles primaires, est entré dans une voie nouvelle par l'adoption de nouvelles méthodes qu'un juste sentiment des besoins de notre temps vient de substituer enfin à la vieille routine. Par ces méthodes, le dessin, pourvu d'une base scientifique, doit cesser d'être une science réservée à la culture du grand art, pour devenir une connaissance générale et pratique, une langue à la fois savante et populaire, propre ensemble aux usages de la vie et aux œuvres de l'imagination et du sentiment.

Et, comme dans l'étude des langues on commence par la grammaire, de même l'étude classique du dessin commencera par ses éléments véritables, les figures géométriques. Un ordre naturel, logique, conduira l'élève comme à travers les règnes de la nature, des formes inorganiques aux formes organiques, et jusqu'à la plus haute et la plus noble, l'organisme humain. Elle le fera passer du dessin géométrique au dessin d'ornement, où la vie et le sentiment commencent à apparaître, où l'on voit poindre le beau, pour le mener à la figure humaine où le sentiment et la vie à leur plus haut degré s'allient à des formes symétriques, où le beau s'épanouit au sommet de l'art comme au sommet de l'échelle des êtres.

Tout le monde, messieurs, doit apprendre ces éléments du dessin, mais tout le monde n'est pas appelé à en faire le même usage. De même que, dans la langue que nous parlons, tous ne doivent pas prononcer des discours ou écrire des poèmes, ainsi dans l'art, cette autre langue, aussi riche et variée, tous ne sont pas appelés à faire de grands ouvrages; tous n'auront pas à élever des édifices, à sculpter des statues, à peindre des tableaux. Les vocations sont rares pour le grand art, et pour ceux qui n'y sont pas poussés par un vrai génie, c'est de toutes les carrières la plus stérile et la plus triste. Mais, à côté de la grande sculpture

et de la grande peinture, s'étend le large domaine des arts décoratifs où s'ouvrent, pour tous les talents, des carrières modestes, mais honorables et lucratives. Moins brillantes aux yeux de la foule, elles ont leur attrait secret pour qui en sait comprendre le charme et la dignité.

Un des avantages de la méthode que j'appellerai rationnelle sera de permettre à chacun de reconnaître sa vraie voie et de s'arrêter dans le développement de ses études au point où il pourra trouver le meilleur emploi de son talent. La meilleure place pour chacun de nous est celle que la nature lui assigne, celle où il peut se rendre le plus utile à son pays et à lui-même. Ce qu'on a nommé le grand art est aujourd'hui affligé, à son grand détriment, d'un encombrement funeste, causé par des entraînements irréfléchis et contre lequel il serait temps de réagir, tant dans l'intérêt de cet art lui-même, que pour le bien de ceux qui s'y jettent sans vocation suffisante. Le remède est dans le développement des arts industriels et dans une direction nouvelle donnée à l'amour et à l'étude du beau.

Messieurs, comme vous le disait votre honorable directeur, l'art est un, et jusque dans ses plus humbles ouvrages, il peut s'attester et s'honorer. Quiconque, artiste ou simple ouvrier, aura mis le sceau de l'art sur le travail de ses mains, aura le droit d'être fier de son œuvre. Il peut y avoir plus d'art véritable et de beauté dans une petite fleur, peinte sur un vase de terre que dans telle statue ou tel tableau médiocre. Un grand poète a dit :

Rien n'est vil, rien n'est grand, l'âme en est la mesure.

La mesure ici, c'est le sentiment ; en effet l'orfèvre, le céramiste, l'ébéniste, le tapissier peuvent donner à leurs œuvres un caractère qui les rende dignes d'admiration et d'intérêt, qui provoque même l'enthousiasme, et vous n'auriez pas à aller bien loin pour voir en ce moment, à l'Exposition des Champs-Élysées, les merveilles créées par l'industrie du métal.

L'art est un. Ces mots d'art décoratif, dans leur acception la plus élevée et la plus généreuse, embrassent aussi le grand art ; ils signifient l'application de l'art à la vie publique, aussi bien qu'à la vie privée. La peinture et la sculpture sont des arts de décoration ; leur mission la plus haute est de représenter sur les murs de nos édifices publics, de grandes scènes morales ou historiques, de décorer, des images des grands hommes ou de belles figures allégoriques, nos places publiques et nos promenades. Il y a une parenté entre cet art public, destiné à donner aux spectateurs de tout rang l'enseignement par les yeux avec la noble émotion du beau, et celui qui a pour but de faire pénétrer le sentiment et le goût du beau jusque dans la plus modeste demeure, d'ennoblir par la forme et par l'ornement jusqu'aux ustensiles les plus humbles de nos ménages. C'est la même œuvre de civilisation, et c'est aussi le même art.

Si j'ai cru devoir rappeler devant vous ces idées, jeunes élèves, ce n'est pas seulement parce que la circonstance m'y invitait, c'est encore parce qu'elles ont devancé, dans cette école, le mouvement qui s'opère partout aujourd'hui. Votre éminent directeur est un des promoteurs les plus actifs et les plus dévoués de la méthode qui doit régénérer l'art en l'appropriant aux besoins nouveaux ; il est également un de ceux qui s'efforcent de pousser la jeunesse dans la large voie des arts décoratifs. Vous avez entendu les conseils qu'il vous donnait tout à l'heure et que je ne pourrais que répéter. L'enseignement qui vous est ici donné peut vous conduire au grand art, si la vocation vous y pousse, et si vous en avez reçu le génie en naissant ; rien ne s'y oppose, les portes d'une autre école s'ouvriront pour vous recevoir et vous y trouverez l'enseignement qui fera de vous des sculpteurs ou des peintres. Mais, croyez-moi, ne vous hâtez pas de quitter cette école avant de vous être bien interrogés vous-mêmes sur la nature et la portée de votre talent. Si vous avez bien compris les conseils de vos maîtres et leurs leçons, vous saurez reconnaître votre voie, haute ou moyenne, glorieuse ou modeste. A cette condition seulement votre travail

futur sera un travail fructueux, parce que vous ne vous serez pas trompés sur votre vocation.

De vives sympathies vous entourent : elles se manifestent à vous par des encouragements de toutes sortes. La grande industrie a compris ce qu'elle pouvait attendre de vous. Elle a fondé pour vous des prix importants qui doivent servir à récompenser vos travaux. Je dois citer parmi vos bienfaiteurs la Société des bronziers, les éditeurs MM. Ducher et Delagrave, un fabricant de papiers peints, M. Turquetil, et un fabricant de zinc, M. Ranvier, M. Lebègue, ancien élève de l'école et M. Dubouché dont on retrouve le nom bien connu et la main toujours libérale partout où il y a des encouragements à donner aux Beaux-Arts. Je n'oublierai pas M. André, président de l'*Union centrale* qui, pour relever l'importance des études classiques du dessin, a transformé tous les exercices d'après l'antique en un concours permanent auquel sont attribuées de grandes récompenses. Un ancien élève M. Biais, membre du conseil de l'école, a fondé des livrets de caisse d'épargne en faveur des lauréats du plus important de vos concours, celui de composition d'ornement.

Je ne parle pas des prix donnés par le ministre. Il est un signe de l'intérêt que vous porte le gouvernement. Cet intérêt s'est aussi signalé par les distinctions accordées à des hommes qui vous touchent de près. Deux membres du conseil de protection de l'École, MM. Racinet et Fontana ont été nommés officiers d'Académie. M. Cabasson, l'honorable secrétaire de l'École, a vu ses services récompensés par les palmes d'officier de l'Instruction publique; et enfin un de vos plus éminents professeurs, M. Train, s'est vu décorer de la Légion d'honneur, distinction deux fois méritée, par l'artiste et par le professeur. Autant d'honneurs rendus à l'Ecole, autant d'encouragements donnés à vos progrès, autant des preuves de l'espoir qu'on met en vous !

C'est qu'on voit en vous, jeunes élèves, non des copistes routiniers des vieilles formes de l'art, mais une armée jeune et vaillante, résolue à tenter toutes les voies, à faire tous ses efforts pour le renouveler en l'appropriant aux besoins d'une société démocratique et républicaine ; des propagateurs du beau dans toutes les parties du peuple, qui en imprimeront le caractère sur toutes nos industries ; enfin des serviteurs de la France qui sauront lui garder son rang dans les travaux de la paix et dans les concours européens de l'art et d'industrie.

Après le remarquable discours de M. de Ronchaud, M. Bouilhet, vice-président de l'*Union centrale,* prit la parole, et, en quelques mots, annonça aux élèves présents que l'*Union centrale* allait prochainement ouvrir de nouveaux concours de dessin, ajoutant qu'il espérait bien les retrouver dans ces luttes aux premiers rangs.

LAURÉATS DES GRANDS CONCOURS DE L'ÉCOLE.

Atelier d'applications décoratives : 1er grand prix, Quenioux, Gaston. — *Concours de Dessin en loges :* 1er grand prix, Carvin, Louis. — 2e grand prix, Frank. — *Concours de Sculpture en loges :* 2e grand prix, Gardet, Georges. — *Histoire et Composition de l'ornement en loges :* 1er grand prix, Carlsson, Daniel. — 2e grand prix, Quenioux, Gaston. — *Sculpture ornementale (Prix Jacquot).* — *Concours en loges :* 1er grand prix, Terral, Léon. — 2e grand prix, Gardet, Georges. — *Prix Jay :* Rouchon, Louis.

Prix Percier : Grand prix d'honneur de l'école : VERDIER, Jules.

Les élèves qui ont obtenu le plus de nominations sont : Rey, Braconnot, Rouillard, Harel, Fossey, Morel et Sundvall.

JEAN-NICOLAS SERVANDONI

PEINTRE, ARCHITECTE, DÉCORATEUR ET MACHINISTE, ORDONNATEUR DE FÊTES PUBLIQUES.

ENTRE tous les artistes du XVIIIe siècle, il n'en est peut-être pas un qui ait joui d'une popularité comparable à celle de Servandoni. Dans son œuvre, et elle est multiple, tout éclate, étonne, émerveille; mais, — déplorable et fatale destinée de tous ces hommes qui ont jeté parfois des éclairs de génie ou du moins fait voir l'effort d'un grand talent sur un décor de théâtre ou dans le dessin d'un feu de fête, — une même heure voit produire et périr leurs travaux! Pourquoi faut-il que l'un des plus grands titres que Servandoni ait à la reconnaissance et aux admirations de son siècle, survive à peine, sauvé de l'oubli par les gazettes du temps, après avoir presque disparu avec la dernière scène d'une comédie de cour ou le bouquet final des réjouissances de nuit! Trop peu d'excellentes estampes de fêtes sont parvenues jusqu'à nous, et personne ne s'est imaginé (ce qui eût été bien naturel) de conserver trace de ces décors si fameux et dont l'on ne peut se faire qu'une obscure idée par les récits empâtés du *Mercure de France*. Même de nos jours, on considère la peinture de théâtre comme un art presque secondaire; on a tort. N'est pas décorateur qui veut. Un habile homme en ce genre doit posséder toutes les ressources puisées à la connaissance de la peinture, de l'architecture, de la perspective : c'est un peintre d'architecture, un paysagiste, presque un sculpteur, tant les formes demandent parfois à être modelées et comme dégagées de leur cadre naturel. Servandoni était tout cela : architecte, il érigea le portail gigantesque de Saint-Sulpice; paysagiste, il franchit sans peine les portes de l'Académie royale de peinture; sa science parfaite de la perspective et son goût presque toujours infaillible le firent tel que nous l'allons voir, décorateur des fêtes de la cour, organisateur des cérémonies et pompes publiques, si complet, si savant, si artiste, que la France du siècle dernier se fit un honneur de le ravir aux Italiens qui l'avaient formé. Sa vie, toute mouvementée qu'elle est, reste entièrement à la gloire de notre pays; qu'il parcoure l'Angleterre, la Pologne, l'Allemagne où on l'appelle, c'est toujours le premier architecte du roi et l'architecte de nos réjouissances nationales. Il résume à lui seul cette suite non interrompue de fêtes galantes, de cérémonies royales, de plaisirs populaires, de représen-

tations d'opéras qui commencent avec le Régent pour sombrer avec la société de l'époque dans la sinistre bourrasque révolutionnaire.

Pour mieux faire entendre l'existence très remplie de cet artiste, j'essayerai de l'esquisser comme homme d'abord, plus tard comme organisateur de fêtes publiques. Le machiniste et le peintre de théâtre viendront à leur tour; enfin l'architecte restera dans la pénombre de son portail de Saint-Sulpice et nous l'entreverrons en passant. En effet, cette construction d'église, d'un style italien encore grandiose, quoique un peu emphatique, contribua moins à rendre le nom de Servandoni populaire que le plus petit de ses arcs de triomphe, et cet esprit des belles inventions et des ingénieuses combinaisons de goût, que Panini possédait à un si haut degré, mérite bien une place dans les annales de l'art français.

I

Jean-Nicolas Servandoni naquit à Florence le 2 mai 1695, et quitta de bonne heure sa ville natale pour se rendre à Rome. « M. Dumont le Romain, dit Mariette, qui a fait chambrée avec lui, et qui, par conséquent, a pu savoir plus de particularités de sa jeunesse, affirme que Servandoni n'était pas le vrai nom de cet artiste. Il se l'était donné pour se dépayser et faire oublier qu'il était né de fort bas lieu, car son père n'était, dit-on, qu'un simple voiturin de ceux qui conduisent des voitures de Lyon en Italie. » Quoi qu'il en soit de son nom véritable et du lieu de sa naissance (plusieurs le disent originaire de Lyon, entre autres Mariette et l'état de ses parents légitime les deux versions), le jeune Jean-Nicolas resta assez longtemps à Rome et y étudia sous différents maîtres. « Jean-Paul Panini, illustre peintre de Plaisance, lui donna des leçons de son art. Servandoni leur dut ces effets pittoresques et cette science de la perspective qui brille dans ses ouvrages. Il apprit encore l'architecture de Jean-Joseph de Rossi et fit une étude particulière des monuments de l'antiquité[1]. « Il est sorti des mains de ces habiles gens après quelque temps », ajoute Mariette, « et depuis, il a voltigé de contrée en contrée, s'étant pourtant fixé par préférence à Paris, où il a passé la plus considérable partie de sa vie. Ce qu'il a peint n'est pas important, et, s'il s'en fût tenu là, on n'aurait jamais parlé de lui. Il a voulu, à l'imitation de son maître, peindre des paysages et des ruines ; mais, n'ayant ni sa touche ni sa couleur et ne pouvant de lui-même peindre le moindre bout de figure, il est demeuré fort en arrière, et n'est pas même sorti du médiocre. » Les rares personnages qui émaillent ses toiles sont, au dire de M. Paul Mantz, dues au pinceau de son ami, notre Boucher. Et, chose étrange, c'est en qualité de peintre paysagiste de renom que l'Académie royale le reçut dans son sein en 1731. Il s'était établi en France depuis 1724. Voici ce que portent les registres de la noble compagnie à la date de l'admission de notre artiste :

« Aujourd'hui samedi, 26e de may 1731, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire. M. Jean-Nicolas Servandoni, de Florence, peintre d'architecture et de perspective, s'est présenté et a fait voir à la Compagnie plusieurs de ses ouvrages et entre autres un grand tableau représentant sur le devant les ruines d'un temple d'ordre ionique, rappelant celles d'un portique avec une pyramide dans l'éloignement vers le milieu. L'Académie connaissant son mérite l'a agréé, et tout d'une voix,

1. D'Argenville, *Vie des Architectes.*

sans tirer aux fèves; pour lui marquer une distinction particulière, elle l'a reçu académicien sur ce même grand tableau qu'elle avait agréé pour ouvrage de réception, et par la même considération elle l'a exécuté d'après un pécuniaire. Après il a prêté serment entre les mains de M. de Boullogne, premier peintre du roy, et a pris séance.

« *Signèrent :* De Boullogne, Coustou l'aîné, de Largillière, Le Lorrain-Hallé, Detroy, Coypel, Cazes, Restout, F. Le Moyne, Desportes, N.-N. Coypel, Bardin. — SERVANDONI. »

Ce tableau dont il est parlé se voit actuellement à l'École des beaux-arts. A compter de cette époque, Servandoni commence à « voltiger de contrée en contrée »; je me trompe : avant même de venir à Paris, il s'était rendu en Portugal, où il peignit les décorations pour l'Opéra italien, et donna différents projets de fête. Longtemps après, appelé en Angleterre en 1749, on le chargea de dessiner ce fameux feu d'artifice qui atteignit, dit-on, la somme énorme de cent mille guinées. Il dirigea les fêtes magnifiques que donna la ville de Vienne, lors du mariage de l'empereur avec l'infante de Parme. A Stuttgard, chez le duc de Wurtemberg, à Dresde, auprès du roi de Pologne, il obtint de brillants succès comme organisateur de cavalcades, de cortèges, d'entrées triomphales. Jal, dans son *Dictionnaire critique d'histoire,* raconte qu'au Salon de 1765, Servandoni avait exposé deux dessins et deux petits tableaux de ruines qui lui valurent, avec de grands éloges de Diderot, cette étrange sortie qu'aucun critique ne se permettrait aujourd'hui, la vie privée de l'artiste n'appartenant pas au public :

« Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. C'est le Panurge de Rabelais qui avait quinze mille moyens d'amasser, trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses; cependant il n'a rien et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a que celles qu'il ferait. » Jean-Nicolas était donc un dissipateur[1], prodigue, insouciant, mauvais administrateur de sa fortune, et il avait sept enfants. Il épousa en Angleterre Henriette Roots et vint habiter de longues années place du Palais-Royal, rue Saint-Thomas-du-Louvre, paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois, ainsi que le prouve le baptistaire de ses quatre premiers enfants où il est appelé « peintre du grand-duc de Toscane et premier peintre de l'Académie royale de musique ». Pour suivre la construction du portail de Saint-Sulpice, il passa les ponts et vint s'établir sur la place de l'église qu'il complétait. « C'est là, écrit Mariette, qu'il essuya un procès qui fit de l'éclat. Il s'agissait de pension et de logement que le curé de Saint-Sulpice lui contestait après les lui avoir accordés. Il fut maintenu par jugement dans l'un et dans l'autre, mais ne fut plus occupé. » Aimant à figurer, mimant le grand seigneur, prodigue par vanité, sans devenir économe par nécessité[2], on dit que, lorsqu'il était en partie de plaisir avec ses amis, il traitait souvent des inconnus et des voisins de l'auberge. Sa joie n'aurait pas été parfaite, s'il ne l'eût point partagée. Aussi il arriva souvent que, poursuivi par ses créan-

1. D'Argenville.

2. Le roi ne l'abandonnait pas autant que semble l'affirmer Diderot; mais personne ne dit que les bontés de la Cour n'auraient pas eu un terme sans la mort du *prodigue*, au contraire :

« Il a été décidé entre M. le maréchal de Richelieu et M. le D. de Duras, premiers gentilshommes de la Chambre, que l'on payeroit ce qui peut être dû aux créanciers du S. Servandoni. C'est la vingtième fois que cela arrive et cela fatigue la caisse des menus » (Journal de Papillon de la Ferté, intendant des menus plaisirs. — Mardi 28 juin 1763).

ciers (ils étaient innombrables), il fut obligé, pour leur échapper, d'aller chercher une retraite dans d'autres pays. Il était dans l'inaction où le laissa la vengeance du curé de Saint-Sulpice, quand il mourut 19 juin 1766, âgé de soixante-dix ans neuf mois. Il fut décoré en 1743 de l'ordre du Christ dans des circonstances que l'on verra plus tard.

« Servandoni, dit Mariette, a laissé un fils, architecte comme lui, qui n'aime pas moins à figurer. Il demeure à Bruxelles, où il s'est établi. » La vie de ce fils, Jean-Adrien-Claude, aimé de la fille d'un maître cordonnier qu'il épousa (et pour cause), est chargée, selon le même Mariette, d'événements bien singuliers et fort peu honorables; mais, ajoute l'indulgent auteur « les ouvrages d'un habile homme sont les seuls faits qui méritent d'être recueillis, parce que ce sont les seuls qui instruisent; le reste doit être passé dans l'oubli ».

II

L'ORGANISATEUR DES FÊTES PUBLIQUES

La théorie des fêtes comme celle de la décoration en général repose sur un grand principe. Pendant que la statuaire et la peinture, libres de toute entrave, portent dans leurs manifestations diverses cette vive allure qui, s'assimilant la création entière, en donne des types choisis, l'art des grandes machines, le plus pratiqué et pourtant le moins connu parce qu'il résume à lui seul toutes les notions esthétiques, est l'éternel esclave, et l'esclave forcément contraint du monde qui l'environne. La figure de marbre affecte, si telle est la puissance de son auteur, la forme qu'enfante le caprice de l'imagination; la toile couverte de ses figures, graves ou joyeuses, drapées ou étalant leur gracieuse et ferme nudité, est l'ouvrage de la pensée libre, la construction même de l'architecte peut ne prendre aucun souci des choses extérieures, hormis de légères exceptions; le décorateur, lui, règle son œuvre sur celle des autres; bien plus, les lois dont il ne saurait dévier en font l'humble serviteur des moindres objets dont ses frises deviennent le revêtement ou que surplombent ses riches plafonds. Lorsqu'un grand artiste, appelé par l'opulence à l'ornementation picturale d'une demeure princière, se prépare à l'entreprise qu'on lui confie, loin de s'inquiéter de ses vastes panneaux ou de la manière dont il peut interpréter son sujet, comme eût agi le peintre ou le sculpteur, il s'en va examinant au travers de chacune des pièces de l'habitation, la place des différentes entrées, des meubles, du lit du maître, de l'endroit du salon où se groupent d'ordinaire les visiteurs, de la table qu'entoureront les convives, du fauteuil où trône la maîtresse de céans, en un mot, des mille et un détail dont se compose l'existence intérieure de l'homme, et qui tous doivent être observés par le décorateur jaloux de voir son œuvre atteindre le but total de tout ornement, c'est-à-dire de tout ce qui encadre et illumine d'un gai rayon de charme et de beauté la vie journalière de la famille. Et cela se conçoit aisément. Quand l'habile camériste coiffe sa belle maîtresse, son premier soin est de faire ressortir, en corrigeant les légers oublis de la nature, les finesses du visage, l'éclat du regard, les nuances de la chevelure; de même le décorateur, comme le costumier d'une jolie femme, hésite à l'instant de parer les vieux palais ou les hôtels nouveaux, et se demande de quel coloris général il revêtira les murailles livrées au brillant de son pinceau, de quelle lumière il va inonder ces grands salons que les lustres aux mille branches font seuls sortir de leur obscurité. Celui-là doit l'emporter, qui, avec le grand

sens de l'unité dont la peinture monumentale a surtout besoin, sait le mieux harmoniser le caractère propre de ses œuvres avec le cadre que la nature, le hasard, ou l'homme lui assigneront toujours.

Servandoni eut le juste sentiment de cet accord à un haut degré, car, pour se déployer sur de vastes étendues, comme c'est le cas dans les têtes publiques, l'art décoratif n'en reste pas moins difficile dans l'application qu'on en peut faire.

Le personnage dont nous parlons éleva son premier ouvrage de genre en 1730, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV. Les réjouissances offertes par les ambassadeurs extraordinaires de S. M. catholique Philippe V furent partagées en quatre spectacles : le premier était l'illumination de l'hôtel de Bouillon.

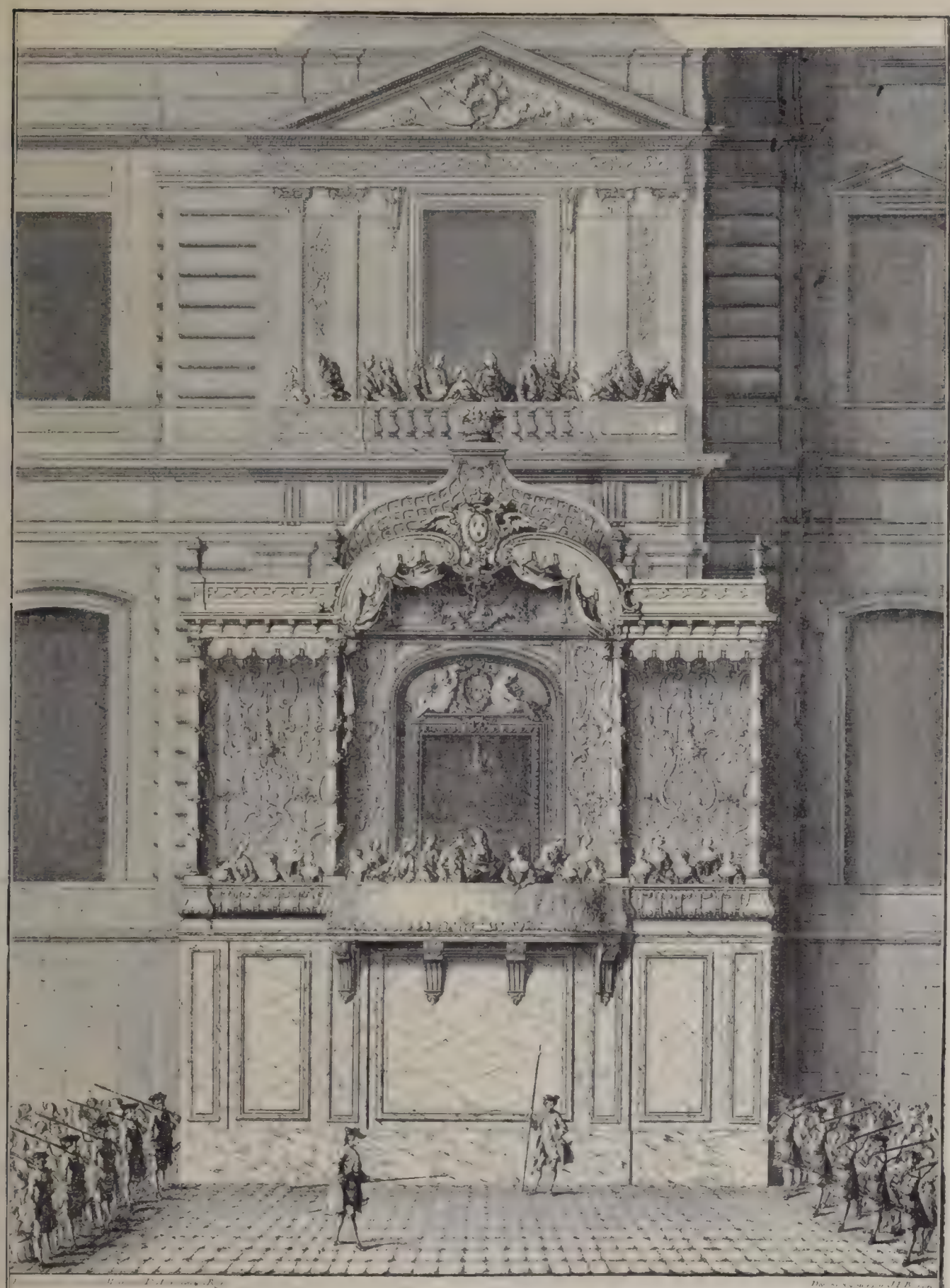
Le second et principal spectacle, que relate la *Description de la feste et du feu d'artifice*, maquette des plus rares que M. de Goncourt a bien voulu nous prêter, « a lieu sur la rivière de Seine; elle représente un vaste jardin, qui contient d'une rive à l'autre 528 pieds sur 408 pris dans le courant de l'eau. Deux escaliers de lumière de chaque côté de la Seine semblent servir de communication au corps et au centre du feu sur la rivière; le tout est composé de plusieurs parties, dont l'assemblage peut répondre à la dignité du sujet; la principale consiste en deux rochers de relief, ou deux montagnes escarpées, symbole de celles qui séparent la France de l'Espagne, elles sont unies par leur base, et séparées par leur cime d'environ 36 pieds, et de leur appui, qui est de 138 pieds de long sur 56 de large; elles s'élèvent dans leur plus grande hauteur de 82 pieds; des chutes d'eau formées par des gaz, qui font, la nuit, plus d'effet que l'eau même, aussi bien que des plantes et des arbres, font voir sur ces montagnes une variété charmante, telle que la nature même la produit. Aux deux côtez de ces rochers, au-dessus et au-dessous de la rivière, sont deux grands parterres de 108 pieds de long sur 90 de large; les bordures sont ornées d'ifs illuminez et d'orangers de 12 pieds de haut chargez d'oranges; le dessin de ces parterres est tracé et diversifié par des lumières, des gazons et du sable de différentes couleurs, qui rendent les parties au naturel; du centre de ces parterres sortent deux espèces de rochers de 30 pieds de long et 22 de large, sur 15 de haut; elles servent chacune de soutien à une figure colossale de 26 pieds de proportion, le tout en relief; les figures sont bronzées. La statue qui est au-dessus de l'eau, désigne, sous la figure d'un fleuve, le Guadalquivir, qui semble venir féliciter la Seine sur la naissance du Dauphin; celle qui est au-dessous désigne, sous la figure d'une femme, la rivière de Seine caractérisée par le coq, symbole de la vigilance et de l'activité des François. »

Cette île enchantée, surgissant soudain, avait le côté féerique que porte avec elle la nouveauté décorative; l'on y découvre cette imagination italienne dont un Canaletto ou un Guardi tirèrent vers la même époque de si chatoyants effets dans leurs toiles de Vénitiens.

L'objet le plus étonnant de cette fête déjà superbement ordonnée fut « un combat de douze monstres marins tous différents, et d'une grandeur proportionnée à leur longueur, qui est de 21 pieds; ces monstres jetèrent pendant près d'une heure une grande quantité d'artifice, et lancèrent encore des serpents et autres insectes aquatiques qui se plongeoient dans l'eau, et reparoissoient aussi plusieurs fois sur la rivière ».

Cet ouvrage d'artificier, inconnu en France avant 1730, et dont l'origine est italienne, eut un tel succès que Servandoni recevait, à quelque temps de là, le titre mérité de membre de l'Académie royale dont ses tableaux d'architecture ne lui auraient point si tôt ouvert les portes.

LA DÉCORATION DES FÊTES (XVIIIe SIÈCLE)



ÉLEVATION GÉOMETRALE DU TRÔNE CONSTRUIT POUR LEURS MAJESTEZ LE 29 AOUST 1739 JOUR DE LA FESTE DONNÉE PAR LA VILLE DE PARIS

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Même de nos jours, où l'on est un peu blasé des merveilles sans cesse variées qu'accumulent pour les foules des grands centres les spectacles de toute espèce, on ne peut sans étonnement lire ces récits, voir ces estampes, qui dans leur curieuse exactitude font revivre devant nos regards l'élément original et artistique des réjouissances publiques du passé.

Dès cette époque, Jean-Nicolas devient l'organisateur reconnu de toutes les compositions de fêtes. En 1736, on le rencontre dressant un reposoir dans la première cour du Palais-Royal, sur l'ordre de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans.

(La suite prochainement.)

HENRI DE CHENNEVIÈRES.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONCOURS SPÉCIAUX

DE

L'ART APPLIQUÉ AUX INDUSTRIES DU MÉTAL

Par décision du Conseil d'Administration, et sur la demande de quelques-uns des concurrents, la date du depôt des modèles et des pièces fabriquées prenant part aux concours spéciaux des arts du métal, est reportée au 1er octobre.

En conséquence, les artistes et industriels qui désireraient prendre part à ces Concours, devront faire le dépôt de leurs œuvres, au plus tard le 30 septembre.

Par décision du Conseil. sont nommés Membres du Jury de l'industrie :

Président . . . . . MM. P. Dalloz.
Rapporteur général . G. Lafenestre.

1re section. — 4 Jurés.

2e classe. — Modèle des artistes :
M. Ed. About.
13e classe. — Publications relatives au travail des métaux :
MM. Galland, C. Sauvageot, Carrier-Belleuze.

2e section. — Métaux précieux. — 4 Jurés.

3e classe. — Orfèvrerie :
M. P. Mantz.
4e et 5e classe. — Bijouterie, joaillerie, lapidairerie :
M. Fontenay.
6e classe. — Horlogerie :
MM. Massin, Cl. Saunier.

3e section. — Métaux usuels. — 5 Jurés.

7e classe. — Bronze :
M. Barbedienne.
8e classe. — Fonte de fer :
M. Sédille.
9e classe. — Serrurerie d'art :
M. Dupont-Auberville.
10e classe. — Armes de luxe :
M. Fauré-Lepage.
11e classe. — Plomb, cuivre, zinc, étain et nickel :
M. Corroyer.

4e section. — Métiers annexes — 5 Jurés.

1re classe. — Outils et procédés :
M. Létrange.
12e classe. — A Fonte :
M. V. Paillard.
12e classe. — B Gravure :
M. Honoré.
12e classe. — C Ciselure :
M. Réné-Ménard.
12e classe. — D Émaux :
M. Cl. Popelin.

*
* *

Sur la demande des directeurs d'Écoles, le Conseil a décidé que les Concours des Écoles et le Concours pour le grand prix de voyage n'auraient pas lieu avant la seconde semaine d'octobre.

*
* *

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois de juillet 1880 :

Sculpteurs	89
Peintres	53
Dessinateurs	48
Décorateurs	16
Graveurs	20
Ciseleurs	1
Architectes	10
Bijoutiers	7
Ébénistes	1
Lithographes	»
Divers	49
Total	294

dont 94 le jour et 200 le soir. — 419 ouvrages ont été consultés.

*
* *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

Juillet 1880.

Salon de 1880. — 1 vol. in-12.. — Don de M. Mercier.

L'Œuvre gravé de Rembrandt, étude monographique, par Francis-Seymour Haden. — 1 broch. in-4°. — Don de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Les Artistes normands au Salon de 1877, par A.-R. de Liesville. — 1 vol. in-8°. — Paris, Honoré Champion, 1877. — Don de l'auteur.

La Céramique et la Verrerie au Champ de Mars, par A.-R. de Liesville.—1 vol. in-8°.— Paris, Honoré Champion, 1879. — Don de l'auteur.

La Librairie Ch. Delagrave à l'Exposition universelle, 1878. — 1 br. in-8°. — Don de M. Delagrave.

Catalogue descriptif du Musée Fol. — 4 vol. in-8°. — Genève, Georg, 1874. — Don du Conseil d'administration de Genève.

Musée Fol, étude d'art et d'archéologie sur l'antiquité et la Renaissance. — 4 vol. in-4°, ornés de planches gravées et photographiés. — Don du même.

BIBLIOGRAPHIE

Codes de la propriété industrielle, par Ambroise Rendu. 1 vol. in-12. — Paris, Durand et Pédone-Lauriel.

La très utile collection que la librairie Pedone-Lauriel édite sous le titre de *Petite Encyclopédie juridique*, et qui a pour but de vulgariser les parties les plus usuelles du Droit, vient de s'enrichir d'un volume nouveau consacré à « la contrefaçon des inventions brevetées ».

Cette publication nouvelle, suite et complément d'un précédent volume relatif au droit des inventeurs et aux brevets d'invention, est due à la plume de M. Ambroise Rendu, fils de l'auteur d'un traité classique de Droit industriel, et auteur lui-même d'opuscules intéressants. M. Rendu a suivi pas à pas l'œuvre de son père et y a joint, sur chaque point essentiel, un résumé de l'état actuel de la jurisprudence et de la doctrine. Des sommaires faits avec soin, des tables étendues, des renseignements pratiques, des modèles d'actes et enfin un exposé succinct des législations étrangères et des décisions internationales en font un manuel à la fois complet et aisé à consulter. Une seule critique lui pourrait être adressée. Il n'a pas entièrement échappé à l'inconvénient que présentent souvent les livres de ce genre. Sous prétexte de les rendre pratiques, on s'y soucie peu de ce qu'on appelle « les théories pures ». On passe rapidement sur les principes et l'on court d'abord aux solutions. Il en résulte de la sécheresse et parfois de l'obscurité. L'air et la lumière ne circulent pas dans ces manuels qui veulent tout contenir, et dont la matière est un tissu si serré et si dense que certaines pages semblent empruntées aux tables d'un recueil d'arrêts. Le résultat est que, s'ils peuvent rendre des services aux jurisconsultes pressés de trouver les solutions, ils ne sont pas toujours d'une intelligence facile pour les personnes étrangères à l'étude du Droit comme le sont d'ordinaire les industriels et les inventeurs. Ceux-ci n'en trouveront pas moins les renseignements les plus utiles dans les deux petits volumes de M. Rendu.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

EXPOSITION

DE

TABLEAUX ANCIENS, DE DÉCORATION & D'ORNEMENT

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Il est assez malaisé de définir d'une manière exacte, précise, absolument satisfaisante et indiscutable la peinture décorative, les conditions particulières qu'elle doit remplir, le champ où elle doit se restreindre, les limites qu'il lui est interdit de franchir. Ces conditions sont tellement variables, ce champ si vaste et ces limites si élastiques, qu'il faudrait des qualités didactiques qui nous font complètement défaut pour établir des règles à cet égard et les résumer dans une formule.

Ne pourrait-on, d'ailleurs, soutenir ce paradoxe qu'en somme toute peinture est décorative et déclarer subtile toute idée de subdivisions et de catégories en deçà et au delà desquelles l'art est décoratif ou ne l'est pas ?

En effet, sauf dans les musées et chez les particuliers assez riches pour

se donner le luxe d'une galerie, où l'art est traité en maître, où il règne sans partage, dans un temple consacré à son culte exclusif, la mission de la peinture, comme celle de la sculpture et de l'architecture, est bien la décoration de nos demeures. Quel qu'il soit, un tableau d'histoire ou de genre, sujet religieux ou portrait, paysage ou simple motif d'ornement, dès qu'il est accroché à la muraille d'un appartement, concourt d'une manière plus ou moins heureuse à un ensemble de décorations, et, pour chef-d'œuvre qu'il puisse être, il sera, en cas d'inventaire, qualifié de *meuble meublant* ni plus ni moins qu'une commode ou une pendule. Qu'on ne nous accuse pas de blasphème ni de vandalisme : autant que personne nous respectons le grand art; mais, si la commode est de Boule, si la pendule est de Gouthières, nous estimons que la comparaison n'a rien en soi de trop révoltant ni d'humiliant.

Nous le répétons, ce n'est là qu'un paradoxe, et nous ne nous laisserons pas aller à la tentation de le développer plus longuement. Aussi bien, à défaut de règles précises, le bon sens, le tact, le goût accompagnés de quelque expérience, d'une certaine dose d'esprit critique et de beaucoup de circonspection, sont des guides qui ne trompent guère et auxquels on peut se fier; la façon dont est composée l'Exposition qui nous occupe le prouverait au besoin, et la presse, particulièrement bienveillante en cette occasion pour le Musée des arts décoratifs, a été unanime à reconnaître qu'elle présente un ensemble des plus remarquables et des plus instructifs et à constater le discernement judicieux qui a présidé aux choix. Il convient d'ailleurs de le proclamer hautement, le généreux empressement de la plupart des amateurs et le concours, aussi bienveillant que libéral, de l'État et de la ville de Paris ont singulièrement contribué à faire de cette Exposition comme une démonstration visible, palpable, vivante pour ainsi dire, de la peinture décorative dans toutes ses branches, dans toutes ses ressources, dans toutes ses applications.

L'exposition de tableaux anciens *de décoration* et *d'ornement* est, son titre le dit assez, la suite et le complément de l'exposition de dessins précédemment installée, sous la même qualification, au Musée des arts décoratifs. Le titre est bon d'ailleurs et, s'il reste un peu vague pour suppléer à la formule que nous demandions, un peu sommaire pour tenir lieu d'une définition, il a du moins le mérite d'indiquer les deux grandes divisions de la peinture décorative ou plutôt ses deux formes le plus souvent employées réunies.

En effet, si l'*ornement,* pur et simple, avec ses combinaisons ingénieu-

sement variées de rinceaux, de grecques, d'arabesques, d'êtres chimériques, de végétations fantastiques, etc., peut se suffire à lui-même, la *décoration,* terme plus général et plus complexe, suppose un ensemble dont l'ornement peint ou architectural est l'indispensable accompagnement, et où la peinture joue son rôle sous forme de panneau, de frise, de plafond, de dessus de porte ou de glace, de feuille de paravent ou d'écran de cheminée, etc., etc.

A cette catégorie il faut rattacher les compositions assez improprement dénommées *natures mortes,* destinées plus spécialement à la décoration des salles à manger et des vestibules et représentant des objets mobiliers, des ustensiles de table, des comestibles, etc., et admettant très bien, à titre accessoire il est vrai, des figures d'hommes ou d'animaux parfaitement vivants (l'Exposition en offre plusieurs exemples); puis les *paysages* ou complètement imaginaires ou composés et arrangés en vue de l'effet décoratif, tels que ceux d'Hubert Robert, un maître du genre, et de Joseph Vernet que nous avons le regret de ne pas voir représenté au Musée des arts décoratifs; les organisateurs de l'Exposition ont cru pouvoir admettre également des paysages représentant des vues de parcs avec fabriques et autres décorations factices; enfin les tableaux de *fleurs* et les compositions en *grisaille* et en *camaïeu.*

Les principaux et les plus nombreux éléments de cette Exposition appartiennent au XVIIIe siècle et principalement à l'art français. Nous ne nous en plaindrons pas trop fort, tenant l'art décoratif français de cette époque pour charmant, gracieux, aimable, élégant, merveilleusement approprié à l'ornementation et à l'agrément d'un intérieur, et, par conséquent, particulièrement digne d'être offert par le Musée des arts décoratifs à l'admiration et à l'étude de ses visiteurs. Il n'y a eu d'ailleurs aucun parti pris d'exclusion; si les écoles étrangères, si l'art décoratif des XVIe et XVIIe siècles sont insuffisamment représentés, cela tient non seulement à la pauvreté relative des collections françaises, mais surtout à la rareté des peintures décoratives de ces époques qui soient de nature à figurer dans une exposition; exécutées la plupart du temps directement sur les murailles, à fresque ou par d'autres procédés, ou bien encastrées dans des boiseries, elles sont également immobilisées.

Assurément l'idée d'une exposition historique, universelle et chronologique de la peinture décorative, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, serait très séduisante et rentrerait absolument dans l'esprit du Musée des arts décoratifs. Mais elle serait bien difficilement exécutable et ne pourrait guère être réalisée qu'au moyen de copies. C'est une question qui reste à étudier et que nous ne pouvons qu'indiquer aujourd'hui.

En attendant, contentons-nous de ce qui nous est offert.

Les peintures purement décoratives, où la figure humaine n'est employée, pour ainsi dire, que comme un motif d'ornement, sont en minorité, cela s'explique : composées spécialement pour la décoration d'un appartement, presque toujours exécutées sur place et sur la boiserie, il a fallu la destruction d'une maison pour que des fragments de ces peintures aient pu entrer dans la galerie d'un amateur. C'est une bonne fortune de ce genre qui a permis à M. le comte de La Béraudière d'enrichir la sienne des trois charmants panneaux de Watteau, provenant des portes de l'ancien hôtel Poultry, à Paris, qu'il a envoyés à l'Exposition.

Le panneau signé de Lancret et décoré sur fond d'or d'élégantes arabesques et de personnages d'un fini précieux, et le *Singe porteur d'eau,* de Gillot, prêtés par M. le baron de Beurnonville, ont certainement une origine analogue.

A la même catégorie appartiennent la peinture sur fond d'or justement donnée à Bérain par son propriétaire, M. A. Darcel, et où figurent des personnages de théâtre en costume héroïque, et la vaste composition également attribuable à Bérain ou à Gillot, prêtée par M. le marquis de Varenne. Cette dernière, qui a sans doute servi de modèle pour une tapisserie, représente aussi une scène théâtrale, un décor de ballet probablement, de l'invention la plus bizarre en même temps que de l'effet le plus décoratif[1].

Nous citerons ensuite un paravent à deux feuilles, décoré d'élégantes arabesques, prêté par M. le vicomte de Ganay, et un panneau provenant d'un clavecin, appartenant au Musée de l'Union centrale, décoré dans le style de Bérain; puis une suite de neuf panneaux sur toile, d'une remarquable exécution, ayant composé toute la décoration d'un salon et qui font partie de la collection de M. Beurdeley.

La manufacture des Gobelins s'est fait représenter par une série de modèles de tapisserie pour tentures et pour meubles, qui ne comprend pas moins de trente-trois toiles dues pour la plupart à des maîtres du XVIIIe siècle, tels que Coypel, Gravelot, Boucher et Huet. Dans ce magnifique contingent, Boucher seul compte onze compositions exécutées tant pour la manufacture des Gobelins que pour celle de Beauvais. Nous signalerons principalement trois maquettes de tapisserie où, sur des fonds à ramages, se détachent, au milieu de guirlandes et d'attributs, des médaillons à encadrements de rocailles contenant des sujets mythologiques ou pastoraux. Il est impossible de rien imaginer de plus gracieux et de plus somptueux à la fois. Les dos-

1. Arrivé après l'ouverture de l'Exposition, ce tableau n'a pu être inscrit au catalogue.

siers de fauteuils représentant des sujets allégoriques figurés par des groupes d'enfants sont également des œuvres exquises.

Boucher est véritablement le roi, le triomphateur de cette Exposition. « Il était né maître et peintre presque au même degré que Rubens[1] », dit de lui M. Paul de Saint-Victor. Les quatre dessus de porte prêtés par la Bibliothèque nationale suffiraient à eux seuls à démontrer l'exactitude de ce jugement. Nous ne pouvons faire mieux que de laisser parler l'éminent critique :

« La Bibliothèque nationale a tiré de ses magasins, pour les prêter à l'Exposition, les quatre grandes toiles de forme chantournée qui décoraient autrefois, en dessus de porte, l'ancien Cabinet des médailles : l'*Éloquence,* l'*Astronomie,* la *Rhétorique,* l'*Histoire.* — L'*Éloquence* s'accoude sur les poèmes d'Horace et de Virgile comme sur une pile d'oreillers. L'*Astronomie,* qui tient un télescope, fait songer à la belle marquise des *Entretiens sur la pluralité des mondes,* lorgnant les astres avec Fontenelle. L'*Histoire* s'est fait un lutrin vivant d'un vieux Temps barbu qui prête en grimaçant son échine au livre sur lequel elle inscrit ses fastes. — Certes, il ne faut point demander de style à ces figures d'apparat : leurs visages poupins tendus au sublime jouent la dignité et l'extase; ce sont les actrices de l'allégorie. Mais que d'éclat et que d'harmonie, quelle solidité dans la transparence, quelle souplesse moelleuse et facile dans la complication de ces draperies largement froissées, où les tons les plus disparates, le jaune et le bleu, le rouge et le lilas, s'accordent sans heurt et sans dissonnance! La Bibliothèque, qui ne fait rien de ces grandes toiles reléguées dans ses galetas, devrait bien les céder au musée du Louvre. Elles y montreraient Boucher dans sa force, monté au ton mâle et vrai des plus belles peintures italiennes du XVIIe siècle. »

Jamais éloge aussi mérité ne fut exprimé en plus beau langage, et, pendant que nous sommes en veine d'emprunt, nous nous permettrons de citer encore une phrase où M. de Saint-Victor a poétiquement caractérisé un autre chef-d'œuvre de Boucher, nous voulons parler de *Vénus et l'Amour,* de la collection Marcille : « La touche, s'écrie-t-il en face de ce beau corps de déesse, la touche coule comme une caresse sur ces sinuosités voluptueuses; il y a du parfum dans l'impression qui s'exhale de cette fleur de chair, baignée d'une lumière irisée. »

Il n'est pas besoin de transition pour passer de Boucher à Fragonard, son élève et son émule, dont l'Exposition possède plusieurs œuvres de pre-

1. Feuilleton du *Moniteur universel* du 2 août 1880.

mier ordre, parmi lesquelles il convient de mentionner d'abord l'*Atelier de sculpteur,* à M. le baron de Beurnonville, et un autre tableau de la même collection : l'*Hommage à Morphée,* dont le sujet, assez énigmatique, nous semble peu justifier son titre; ce sont deux merveilles de couleur, le premier surtout, où deux personnages placés au premier plan apparaissent éclairés par le reflet d'un rayon de soleil projeté sur un groupe de marbre, effet saisissant et rendu avec une vérité et un charme incomparables.

M. Watel a envoyé les deux petits panneaux achetés par lui à la vente Walferdin et qui sont des réductions de peintures exécutées par Fragonard pour le Pavillon de Luciennes : *l'Amoureux hardi* et *la Surprise;* M. le vicomte de Ganay, une charmante et lumineuse esquisse de plafond; M. le comte de La Béraudière, une ébauche d'une vigueur extraordinaire représentant la nymphe Synx poursuivie par le dieu Pan et se jetant dans le sein de son père, le fleuve Ladon, pendant que sur la rive son bestial amant désappointé serre dans ses bras, avec une rage lubrique et bouffonne, une touffe de roseaux. — Nous citerons encore de Fragonard une belle grisaille prêtée par M. Féral, *la Peinture et la Sculpture*.

De Leprince, autre élève de Boucher, l'Exposition nous montre deux très importants panneaux décoratifs appartenant à M. le vicomte de Ganay et représentant des scènes orientales encadrées dans des ornements rappelant la manière de Watteau. Les Turcs de Leprince appartiennent à cet Orient de fantaisie créé par le XVIIIe siècle; ce sont des Turcs de paravent, des chinoiseries turques, comme eût dit Théophile Gautier; mais ils sont aimables et spirituels, pleins de désinvolture et de grâce, qualités plus essentielles que la vérité historique et ethnographique en matière décorative. — Nous retrouvons le même esprit et le même agrément dans une charmante grisaille représentant des danseurs chinois, prêtée par M. Jules Maciet, le généreux amateur dont cette Revue mentionnait dernièrement les libéralités faites au Musée des arts décoratifs, et à qui l'Exposition doit également une remarquable allégorie de De Troy, *la Navigation*.

Nous arrivons aux peintres de paysage, nous pourrions dire à Hubert Robert; car, à part deux *Vues du parc de Maupertuis,* par Moreau l'aîné, et une *Vue de la cascade de Saint-Cloud,* par Bénard, il représente, à peu près seul et avec une supériorité sans rivale, cette branche de la peinture décorative. Sa *Fontaine monumentale dans une villa italienne,* appartenant à M. Goldschmidt, est assurément une de ses maîtresses œuvres, et les figures que Boucher y a ajoutées lui donnent un prix inestimable. Nous mentionnerons encore deux charmantes petites toiles appartenant à M. le baron de

Beurnonville, une *Nymphée* et une *Fontaine monumentale,* et l'*Arche de pont triomphale,* à M. Fauconnier.

De même qu'Hubert Robert pour le paysage, Chardin règne souverainement dans le domaine de la *nature morte,* et nous croyons qu'il serait difficile de réunir une collection de ses ouvrages donnant une plus haute expression du talent de ce maître, de sa manière si large, si vigoureuse, si harmonieuse, si sincère. — M. Édouard André a prêté deux splendides dessus de porte peints pour le château de Choisy et représentant, l'un les *attributs des arts,* l'autre les *attributs des sciences;* M. Eudoxe Marcille, ses quatre admirables dessus de porte représentant des *instruments de musique* et provenant également tant du château de Choisy que du château de Bellevue. — A côté de ces œuvres magistrales, nous en trouvons d'autres moins considérables, mais non moins attrayantes, prêtées par M. le baron de Beurnonville et par M. Ph. Burty.

Il est un peintre dont on ne s'attendait guère à rencontrer le nom parmi les peintres de natures mortes et d'animaux, c'est François Gérard, l'élève de David, l'auteur de *Psyché,* le portraitiste préféré de tous les personnages officiels du commencement de ce siècle. Le tableau qui figure à l'Exposition est très probablement l'unique de ce genre qu'il ait produit. Gérard avait vingt ans quand il le peignit pour sa mère ; il le destinait à servir de devant de cheminée, et, en effet, il représente l'âtre avec sa plaque de fonte et les crochets pour la pelle et les pincettes ; dans ce milieu sont réunis tous les animaux domestiques de la maison : Tarquin, le chien favori, est gravement assis et pose devant un chat blanc qui, la palette en main, reproduit les traits du *héros* sur une toile assez avancée déjà pour qu'on l'aperçoive entouré d'un lévrier ailé qui le couronne de lauriers et d'un lion qui embouche la double trompette de la renommée. En regardant ce *Triomphe de Tarquin,* si plein de gaieté, d'esprit, de verve humouristique, d'une facture si franche, si fine et si solide que le voisinage de Chardin ne lui fait aucun tort, on ne peut s'empêcher de regretter que ses travaux classiques et historiques n'aient pas laissé à Gérard le loisir de cultiver ce côté si aimable, si brillant, si français de son talent. Ce tableau, qui est une relique de famille, appartient maintenant à son neveu, M. le baron Gérard.

Nous avons dit que les Écoles étrangères figurent d'une manière très incomplète et très insuffisante à l'Exposition. Nous en exprimons de nouveau le regret ; toutefois il y aurait injustice à ne pas leur consacrer quelques lignes. L'École italienne de la Renaissance ne nous offre que deux noms : le Primatice et Jules Romain, encore le premier n'est-il représenté que par

des copies et le second que par deux tableaux : des *Enfants tenant des candélabres* (à M. le marquis de Ganay), qui ne sont évidemment que des fragments d'une grande composition.

Les quatre toiles d'après le Pimatice[1] sont intéressantes, parce qu'elles sont des copies de quatre des cinquante-huit panneaux qui composaient la décoration de la *Galerie d'Ulysse,* à Fontainebleau, et avaient été peints par Nicolo dell' Abbate et le Rosso sur les dessins de Primatice. — Elles représentent : 1° *Ulysse chez Circé;* 2° *Ulysse passant le détroit de Charibde et Scylla;* 3° *Minerve apparaissant à Ulysse au moment où il débarque à Ithaque;* 4° *Ulysse tirant de l'arc.*

Parmi les peintures italiennes du XVIIe siècle, nous ne voyons guère à citer qu'une très belle nature morte de Preti (Mattia, dit le Calabrèse), représentant de la vaisselle d'or et des armures d'une exécution magistrale, et appartenant à M. le baron Gérard.

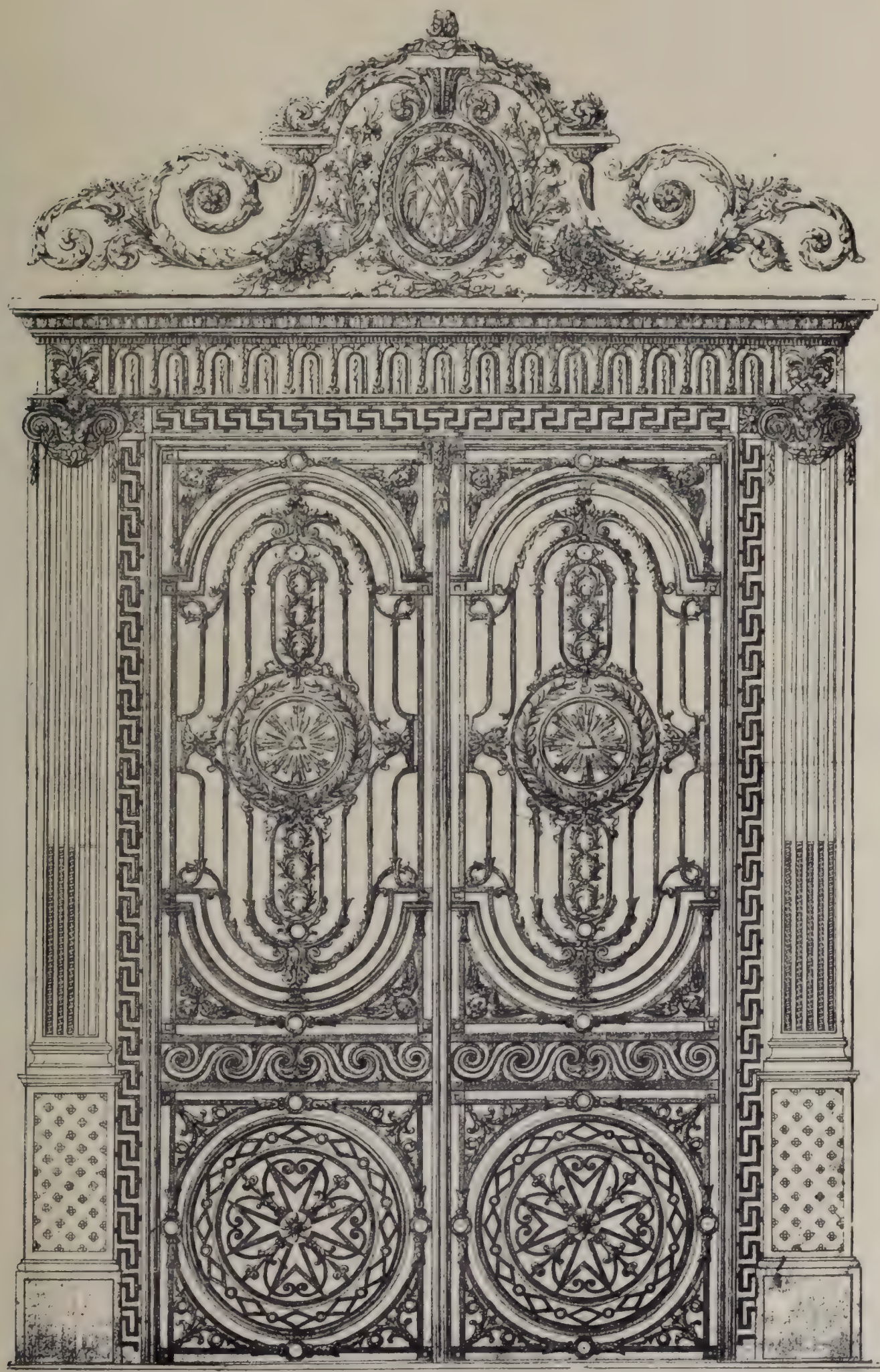
Mais au XVIIIe siècle, l'honneur du pavillon italien est dignement soutenu par Tiepolo, ce dernier représentant de l'École vénitienne dont la peinture chaude et brillante est comme un reflet de Paul Véronèse et des maîtres de la Renaissance. L'Exposition nous offre une suite remarquable de ses œuvres. Il faut citer en première ligne la belle allégorie : *le Temps enlevant la Jeunesse,* et le plafond représentant un sujet analogue, tous deux appartenant à M. le baron de Schwitter ; puis un plafond représentant *l'Assomption de la Vierge* et un tableau, *Jésus livré au peuple,* d'un esprit religieux contestable, mais d'une virtuosité, d'un éclat de couleur merveilleux, à M. le baron de Beurnonville ; une délicate *Esquisse pour un plafond,* à M. G. Rothan, etc., etc.

Avons-nous tout dit, cité toutes les œuvres, tous les noms de peintres et d'amateurs qui l'eussent mérité ? Nous n'avons pas cette prétention. Mais, si nous avons réussi à faire ressortir l'intérêt de cette Exposition, à faire valoir cette nouvelle tentative du Musée des arts décoratifs, à appeler sur l'œuvre qu'il poursuit l'attention de ceux que touchent les choses de l'art et qui prennent souci de l'avenir de notre art national en particulier, nous croirons avoir suffisamment rempli notre tâche.

PAUL GASNAULT.

1. Ces quatre tableaux, prêtés par M. le comte de Pontgibaud après l'ouverture de l'Exposition, ne figurent point au catalogue.

DESSINS DE DÉCORATION



MODÈLE DE PORTE EN SERRURERIE, PAR LALONDE (XVIIIe SIÈCLE)

(Exposition du Musée des arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

6me EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

LES INDUSTRIES D'ART

I

LE FER

Le monsieur sceptique et avisé qui ne voit dans les tâtonnements des chercheurs sincères que des ébauches maladroites et stériles, ce même monsieur qui *baye* d'aise aux produits horripilants que nos grandes maisons européennes promènent et transplantent dans les cinq parties du monde, ce farouche civilisé n'a, ici, rien à voir, rien à juger. Irait-il droit à ces types d'un art parfait et raffiné, qui suspendent le doute et qu'on goûte sans *réflexion?* Pas plus, certes, qu'aux types moins fins, mais plus expressifs des époques transitoires. Il a ses idées faites et ses enthousiasmes tout placés : maisons de *rapport,* produits de pacotille, tout ce que la machine multiplie et propage, voilà son idéal! Au delà du *commode,* plus rien! Et qu'entend-il par ce *commode?* Bien plus long sûrement que je n'en saurais dire! Cet américanisme s'enracine trop chez nous, où le respect des traditions s'allie d'instinct au goût des arts, pour qu'on en prenne son parti. Crions donc par-dessus les toits : nous entende qui a deux oreilles!

Cette plainte n'est pas chose vaine à propos d'une exposition qui forme un singulier contraste avec tout ce que la *productibilité* moderne a d'agaçant. Là se classent, en effet, sans trop de méthode préconçue, aux yeux des clairvoyants, nombre de spécimens des grandes époques où le goût, moins fait de formules, était plus près de tous. Depuis l'antiquité classique jusqu'à nous, voici la serrurerie, l'art du fer. Et ceci n'a rien d'ennuyeux, j'en réponds. Vous tous, flâneurs aimables, qui rêvez aux étalages de maroquins anglais,

qui faites de la botanique transcendante aux vitrines des gros marchands de comestibles, n'imaginez rien de triste, rien de pédant. Voyez les mines attentives des curieux qui s'arrêtent, admirent ou s'étonnent. Vous ne sauriez croire combien les gens de bonne foi, qui se soucient des particularités étranges ou belles trouvent d'intérêt à cet examen, combien s'amusent, combien se préoccupent, combien même se passionnent pour ces faciles études entreprises depuis un quart d'heure. Et ce n'est pas un mince encouragement aux patients organisateurs qui rassemblent, ordonnent à grand'peine tant de richesses éparses et enfouies. Pour mon compte, j'ai trop appris de ces réalités plus saisissantes que tous les traités du monde, pour ne pas dire grand merci de tant de services qu'on nous veut rendre.

C'est en bas, dans la grande nef, perdus dans le pêle-mêle flambant et bigarré des tentes multicolores, qu'il faut chercher les sept ou huit exposants de la ferronnerie moderne, assez rares, il est vrai,—comme les prosélytes convaincus des religions nouvelles. Pour peu qu'on se veuille faire une juste idée de ce qu'ils sont, il faut se bien garder d'oublier ce qu'ont été les autres. Aussi ce grand escalier, qui se campe fièrement tout au fond, monumental comme un propylée, fragile cependant comme un catafalque, n'est-il pas d'un singulier à-propos pour promener notre opinion parmi les vivants et les morts?

Pour ce mode de comparaison, est-il indispensable de se perdre dans une technologie compliquée, de soumettre exclusivement le côté décoratif aux lois scientifiques qui régissent la matière? Ne pouvons-nous sentir tout ce que l'art a d'imprévu, sans nous noyer dans un courant de théories savantes, qui sont du domaine des seuls praticiens? En cela, rien d'absolu. Il est des lois d'une banale simplicité qui n'échappent à personne : ce sont les lois du bon sens. Que les Chalybes ou les Phrygiens se soient tout d'abord avisés qu'un éclat de silex ne vaut pas une pique de fer, que les forgerons soient fiers de leur vénérable père, Tubalcaïn, cela nous inquiète peu. La méthode *catalane* ne nous dit rien de clair, et celle des hauts fourneaux nous laisse tout à fait froids. Mais notre malice va jusqu'à nous apprendre que le fer se fond, se moule, se file, s'amincit, devient entre nos mains ce qu'on ne soupçonnait guère avant le déluge; et, sans trop de subtilités, nous admettrons quelques bons principes très simples et encore plus... méconnus! Oh! mais, je n'avance rien que d'exact. Et la preuve (*Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, t. VIII, p. 328) toute une diatribe contre ces affreux XVIIe et XVIIIe siècles, contre nos entrepreneurs non moins affreux! Il faut avouer que Viollet-le-Duc avait le bon sens pour lui. Au XVIIe siècle, les gens de *col roide* firent entendre un beau matin que, en dehors des Romains

et des Grecs, il n'était pas de salut pour les honnêtes gens. On prit au sérieux cet apophtegme, tellement au sérieux, qu'aujourd'hui même nous sommes condamnés à subir ces ennuyeux pastiches qui ne répondent à rien, sous le spécieux prétexte que le Beau triomphe de l'Utile. J'en reviens donc à cette idée que le goût est tout à fait indépendant de la science exacte, mais qu'il doit s'accommoder d'un principe sûr sans lequel il n'est plus qu'une esthétique vague, bâtarde et inféconde. La forme est soumise à la raison; sans quoi, pas de beau absolu : c'est là notre vérité fondamentale. Il est fâcheux pour cette vérité qu'on fasse, de nos jours, de si vilaines choses, qui soient, d'ailleurs, toutes raisonnées. Sur ce point, du reste, il serait facile de hasarder les sophismes les plus hardis. Aussi bien ferai-je de m'en tenir là.

Au sortir du Palais, après la fatigue d'un examen assidu, on se retrempe à l'air frais. Le ciel, le trottoir, les arbres, les maisons, les voitures, quelles belles choses! Comme tout cela prend un air neuf et reluisant, quand on vient d'avaler six heures de grilles, de lanternes, de landiers, de cuirasses. On a la tête pleine de serrures; les targettes et les heurtoirs vous sortent par les yeux. Mais cette douce volupté vous délaisse bien vite, au premier froid contact de la réalité. C'est le moment venu de *travailler* ses souvenirs, de se livrer aux interminables comparaisons, de se poser des questions auxquelles on n'a garde de répondre. A la hauteur du pont de la Concorde, on chicane les modernes à propos des anciens; leur procès dure encore à la rue du Bac : « Hélas! se dit-on à la vue de ces funèbres minarets de fonte, blindés comme des canonnières, bariolés d'annonces et coiffés de coupoles pseudo-barbaresques, hélas! pourquoi le ciel a-t-il permis qu'on inventât la fonte, les architectes qui s'en servent, et les conseils municipaux qui se servent des architecte! Peut-être alors jouirions-nous de réverbères d'un goût plus aimables; peut-être trouverait-on que ces grilles en fer de lance deviennent d'une dangereuse banalité; peut-être se passerait-on d'une infinité de laideurs, qui ne trouvent leur source en nul besoin, et qui ne sont pas indispensables à notre bonne réputation? Par bonheur, nous sommes ainsi faits, que tout ce que le monde a de vulgaire nous laisse penser à ce qu'il a de beau. Sans cette compensation habilement ménagée, où en serions-nous, mon Dieu? »

M. Moreau, par exemple, nous offre d'amples dédommagements, dans son intéressante Exposition. Voyez quelle intelligence des formes, quel soin dans l'exécution le distinguent entre tous! De ce qu'il montre, il n'est rien qui ne se ressente d'une application lente, honnête et profonde. Son œuvre n'est pas altérée de ces involontaires réminiscences qui rétrécissent, usent l'originalité. On y sent, au contraire, comme un ferme parti-pris de se rallier

à ses aînés du Moyen Age et de la Renaissance, qu'il pratique et connaît de longue date. Il est aisé de s'en rendre compte à ses nombreux dessins qui décorent une des salles supérieures. Un artiste éclairé, qui forme patiemment et, sans doute, au prix de grands sacrifices, une collection de précieux modèles, non dans le but de satisfaire une manie de désœuvré, mais d'y rechercher des procédés perdus, mais d'y retremper son inspiration, est, avant tout, un homme utile. M. Moreau s'est assimilé avec un rare bonheur l'esprit de ces vieux décors français qu'il affectionne. Que de peine aurait-on à reconnaître, au milieu d'anciens types, ceux du même goût qu'il compose? Avez-vous remarqué, en particulier, un certain nombre de clefs et serrures, dans l'esprit de la Renaissance française, qui bouleverseront les archéologues de l'avenir. S'il se mêle enfin de nous égarer par quelque spirituelle mystification, il s'y entend mieux qu'aucun. Sans la franchise de l'étiquette, qui d'entre-nous verrait clair dans ce fragment de grille jaunie de rouille, scrupuleusement imitée de la grille de Vérone? « Cela, nous dit-il, établit la suffisance de nos moyens. »

Mais M. Moreau n'est pas d'une manière absolue l'homme du passé. De nombreuses tentatives d'un art plus indépendant, quoique renfermé dans la tradition, nous prouvent que l'étude des chefs-d'œuvre n'a pas cette influence despotique qu'on décrie si volontiers. Ce vantail de porte, qui figura pour la première fois à l'Exposition universelle de 1867, est, dans cet ordre d'idées, une œuvre très particulière. Mais, je ne sais trop pourquoi, je lui préfère assez toutes ces grilles et clôtures de chœur dans le goût roman ou ogival, dont nous n'avons là que les photographies.

Dans l'intérêt de cet art, dont l'avenir nous préoccupe, il est de toute apparence que M. Moreau nous rendrait un inestimable service en donnant un traité de serrurerie dans lequel il serait naturellement conduit à faire une verte critique de ses lustres en fleurs. Cet ouvrage, riche d'observations et plus complet que les précédents, offrirait une histoire de l'habileté pratique et des fonctions décoratives.

Moins appliqué à l'art historique, M. Baudrit se caractérise par une facile tendance au *modernisme*. Par ce mot baroque, j'entends cette propension à donner à toutes sortes d'imitations, non pas le caractère de l'époque originale, mais je ne sais quelle physionomie demi moderne qui n'est plus franche. Il ne faut pas nous dissimuler que nous avons très généralement le précieux don d'altérer, d'*atrophier* pour ainsi dire, le type auquel nous visons. Le premier jet, les gaucheries délicates, l'allure, tout enfin, ce qui détermine le style, voilà bien des choses qui ne sont pas communes de nos

jours. Peintres pasticheurs, qui jouent aux faux primitifs, architectes qui rééditent à tout propos les façades connues, que d'artistes retombent dans l'ornière des banalités, qui rêvent à la haute saveur de leur tempérament! Il s'en faut que l'œuvre de M. Baudrit donne une si fâcheuse impression; mais on sent qu'elle pèche par on ne sait quelles réminiscences, imitations involontaires qui n'ont ni la tenue, ni le parti pris qui frappent dans celles de M. Moreau. Je dois cependant me laisser aller à bien des réserves. Auprès de morceaux d'un goût plein d'indécision, on en remarque d'autres, au contraire, d'une expression plus nette et plus voulue. Les rampes forgées, qui escaladent le petit édicule en face de sa *stanza,* sont là vraiment d'admirables exemples d'un esprit très moderne et très entendu. L'exécution en est soignée, l'ornementation variée d'oppositions habiles. Des deux rampes, celle qui s'amortit en chimère me séduit moins que l'autre. Ce pauvre griffon affecte un air biscornu, étriqué, qui, de profil, lui fait bien plus la mine d'un bas-relief que d'une figure dégagée. Il est vrai, me direz-vous, que le grand point était d'emmancher le monstre à la balustrade, et que ses seules proportions pouvaient s'adapter au reste. Il faut le reconnaître, les luttes contre la difficulté matérielle ne rendent pas très simple la tâche du décorateur. Avec ce monstre, ce qui semble le moins rationnel, ce sont tous ces attributs, lettres, palmes et couronnes de fer battu, appliqués sèchement sur le champ d'un grillage et recouverts d'une peinture noire. On pense involontairement à cette ferblanterie symbolique qui fleurit au milieu des blanches tombes et des noirs cyprès. Ces ornements ont l'air plaqués, alors qu'ils devraient faire corps avec la structure générale, d'une manière sensible à l'œil. Ce grand ensemble de spécimens rajustés, qui tient du frontispice et de la grille de parc, animé de guirlandes, d'initiales enlacées, rehaussées d'or et de tons vifs, est quelque chose d'étique comme la sèche transparence d'une volière. Si c'est là un résumé d'habiles tours de force, il y manque à coup sûr quelques puissants enroulements de feuillages gras et refouillés qui eussent réveillé la monotone ténuité de ce travail filigranesque. Mais ces restrictions n'enlèvent rien au mérite de tant d'autres morceaux, marqués au coin d'un goût ferme ou d'un sentiment délicat.

Quelle variété, de même, chez M. Bergue, dont l'étalage moins considérable offre des compositions d'une physionomie correcte et d'une minutie savante! Le grand lustre riche et touffu fourmille d'enroulements compliqués : l'œil y sent à peine le rythme et l'ordonnance; mais, à la nuit, l'émail blanc des bougies et les lueurs vives de la flamme doivent mettre un éclat bizarre à ce fouillis compact et monochrome. Une garniture de cheminée

Louis XVI, où la lueur mate d'un or tendre se mêle au gris argentin du fer poli ; une suspension sphérique combinée d'ornements plats qui se boursouflent, s'évident et se font transparaître : l'intérieur donnait lieu à une lanterne. Quels effets amusants produit-on par de franches oppositions de treillis et de fioritures qui tendent comme un noir écran de dentelles sur la lumière éblouissante ! En voulez-vous un heureux exemple ? Les lanternes de la collection Moreau vous en diront long là-dessus. Vous objecterez peut-être que l'une d'elles, construite avec une froide sagesse, vide de détails, le soir, ne peut avoir rien de très fantasmagorique, à la flamme ou au clair de lune. D'accord, mais rabattons-nous sur l'autre, toute dissemblable de sa sœur ; dans celle-ci, des parties souples, des combinaisons de brindilles qui s'enchevêtrent et se contrarient, alternent leurs épaisseurs, s'assemblent dans des bagues et donnent en transparence des découpures bien rythmées.

Chez M. Bergue, ce qui frappe le plus, c'est une fort bonne copie de l'armure d'Henri IV (musée des Invalides), exécutée sur la commande d'un amateur. Cette carapace, d'ailleurs fort simple, est toute dans son galbe ferme et hardiment bombé. Une arme de guerre se passe aisément de ces nielles et guillochis qui nous charment dans les armes d'honneur et de parade. Les armures de M. Stein, en fer repoussé et damasquiné d'or, sont, en cela, de parfaits exemples ; une cuirasse du XVIe siècle italien, incrustée de zones régulières qui rayonnent vers les épaules et les aisselles et qui enserrent des attributs érotiques et guerriers ; un chanfrein, délicatement buriné, un grand bouclier, animé d'une scène théâtrale à nombreux personnages et d'un relief un peu lourd, quoique très hardi ; quelques morions historiés de figures pompeuses ou recouverts de pampres qui s'enroulent ; celui de M. Nollet, sobrement rayé de quelques bandes qui le divisent, et orné d'une infinité de mufles qui mordent des anneaux, régulièrement espacés sur la bordure comme les graines d'un collier ; ne sont-ce pas là, dans les collections du premier étage, d'excellents modèles pour tenter nos décorateurs ? MM. Jacquet et Gélis-Didot nous offrent, au contraire, de belles armes de bataille ou de tournoi, d'une mine toute féroce. Je m'en rappelle une, d'une amusante singularité. Le heaume, dont le crâne, bossué comme une tête d'insecte, le mécanisme lamé des cubitières, des tassettes et des cuissards, toute cette raideur contractile et puis le vide là dedans, en font je ne sais quelle monstrueuse chrysalide. Les formes austères et brutes ont aussi leur poésie : les épées du musée de Saint-Omer, les longues estocades de M. Jacquet qui arrachent une jeune fille aux griffes d'un dragon, sont très intéressantes pour les lecteurs de la Bibliothèque bleue, entre

leurs deux repas! Les dagues de M. G. Didot font penser aux perfidies espagnoles et surtout à l'habileté des armuriers de Tolède.

La vitrine de M. Locquet-Pinchon, de Rouen (exposition moderne), contient peu, mais bon. Sous cette étrange et admirable lanterne, coiffée d'une tiare de feuilles déchiquetées, laciniées, recoquillées en flammèches, on remarque un heurtoir dont le monstre vivement ébauché est d'une exécution fière et large. C'est là un travail comme on l'entendait au xve siècle : le burin donne à la matière un accent plus ferme que toutes les étampes et tous les coins du monde. Les serrures, targettes, heurtoirs, etc., de l'exposition rétrospective en témoignent assez. On sait gré à M. Locquet de nous ramener à ces œuvres parfaites. Il serait difficile de donner ici une étude détaillée de cette exhibition chronologique de la serrurerie fine. Autant n'en point parler que d'en dire trop peu. Ces masses de fer rouillé, hérissées de clous énormes, que vous prendriez volontiers pour des serrures de citadelle, ne sont, dit l'étiquette, ni plus ni moins que des fermetures de grange. Il y avait là un défi aux voleurs de grand chemin qui étaient, à cette époque, autre chose que de vulgaires déclassés. Tous ces engins de sûreté d'une mine imposante et qui défient par la complexité de leurs mécanismes les escogriffes les plus subtils, ces systèmes plus délicats, ingénieux et amusants, peuplés de colonnettes, d'apôtres, de serpents et de guivres, qui découpent leurs bouquets d'ogivettes sur le drap écarlate, celles-ci bombées en forme de tour, celles-là profondes, en manière de porche; ces larges plaques d'un contour bizarre comme une rubrique de livre d'heures, dont les entrées disparaissent sous des touffes de folioles (M. Antiq); ces vertevelles grimaçantes, ces verrous d'une infinie variété, — là, tout le jeu se dissimule sous la tablette incrustée d'armes et de chiffres, — ici l'artiste combine la forme avec le mouvement; c'est l'initiale d'un nom de roi avec sa salamandre, c'est la devise arrogante d'un grand seigneur; ce sont mille sortes de symboles galants qui sentent le madrigal d'Anet ou de Fontainebleau. Puis ces clefs, aux tiges prismatiques, rayées de fentes renflées de côtes, qui se terminent dans un enlacement de dauphins et dont les pannetons, singulièrement ouvragés, montrent assez que le mécanisme peut devenir une source d'ornementation. Les entrées de clefs sont aussi fort nombreuses : celles du xviiie siècle, d'un rococo charmant, ne restent pas inférieures à celles de la Renaissance; les drageoirs, bonbonnières, étuis à ciseaux, navettes, coquilles, gardes et bouterolles d'épées, rien de cet art charmant, d'une inspiration facile et d'une exécution minutieuse, ne fait défaut. Combien est-il fâcheux, qu'avant peu de temps, toutes ces richesses retournent, loin des regards, dans le velours des

écrins, tout au fond des armoires jalouses, ou dans les vitrines inabordables!

M. Penet attire l'œil avec un étonnant miroir. Pourquoi cette orgie de végétation, ces girandoles et ces rubans, qui se développent, se contournent et se froissent, comme de la toile ou du taffetas? C'est là se méprendre sur le rôle du fer, c'est lui ôter cette solidité sensible à l'œil, qui est toute sa *dignité*. La même chose m'a choqué, à un degré moindre, dans ces panneaux d'imposte de travail saxon qu'on voit dans la salle principale de la ferronnerie. Ces enroulements de feuillages sont inquiétants. Il faut je ne sais quel hasard pour les conserver plus d'un siècle en cet état. Ces minces lamelles, ces branches menues, ces pétales d'une extrême ténuité sont à peine raisonnables quand il s'agit de ces épis à fleuron et à bulbilles qui s'épanouissent au sommet des tourelles. Parlez-nous au moins de ces chardons échevelés et rébarbatifs qui hérissent le faîte des grilles, comme des aloès menaçants à la crête d'un mur! En voici un, terminé en tête de Ligueur, coiffé d'un de ces lugubres chapeaux-cylindres que nous n'avons pas même inventés!

La maison Gambette n'expose que des reproductions facilement faites ou des créations d'un goût anodin. Ce ne sont plus là les superbes serrures de M. Locquet, ni le curieux coffret de M. Bergue, ni les appliques de M. Penet, etc. L'impression qu'on ressent à la vue de ces chenêts, de ces lanternes, de toute cette ferraille *comme il faut,* est celle de chefs-d'œuvre faciles à faire, faciles à écouler, à la portée de toutes les intelligences et de tous les moyens. Il y a là un petit coffret : comparez-le, je vous prie, à chacun de ceux des salles historiques; il vous sera aisé de sentir tout ce qui manque à l'un, tout ce que sont les autres.

Quant au fer découpé de la maison Delong, je ne puis le goûter d'aucune sorte. Rien de moins agréable que l'aspect plat et luisant du métal vu de face, noir et comme fibreux, de profil. Cela s'accepte tout au plus d'un porte-carafe ou d'un dessous de plat; à la condition, toutefois, qu'on ait perdu le souvenir de ces singuliers ustensiles, de ces petits fourneaux, fers à repasser, grils au naïf poisson appartenant à M. Marye, et qui nous laissent voir combien, au siècle dernier encore, on savait mêler le style aux côtés de la vie qui s'en passent facilement.

La maison Fichet expose un coffre-fort qui ferait bondir Viollet-le-Duc. En dépit des théories du maître et du mouvement qui se fait aujourd'hui dans le sens du vrai, on voit encore d'étranges entêtements. On se demande un peu ce que vient faire là cette corniche ionique!

En somme, que nous montre cette double Exposition? Que ressort-il de ces comparaisons? Des deux parts, des œuvres d'un goût semblable. Qu'est-

ce qui distingue les panneaux d'imposte du XVIIIe siècle de ceux qu'un de nos praticiens consommés imite jusqu'à l'illusion? De ces landiers énormes, de ces chenêts massifs, de ces crémaillères efflanquées, de ces balcons aux rinceaux ondoyants où le caprice s'arrange de la solidité, de ces potences d'enseignes, et de ces pentures qui se ramifient en bouquets fantastiques sur les frises des portes, de tout cela, pourriez-vous discerner d'habiles copies ou d'heureux pastiches? Nos serruriers — je parle des plus forts — sont si exercés à une telle besogne, qu'ils sauront vous en faire accroire!

Mais, est-ce là, vraiment, tout ce qu'on attend d'eux? Sans doute ce furent plus que des ouvriers, ces forgerons obscurs, qui surent rajeunir l'art par de nouvelles formes, souples, expressives et variées. Pour nous, qu'ils soient de dignes modèles, mais que leurs héritiers d'aujourd'hui ne vivent pas éternellement de leur patrimoine, ne demeurent pas dans ce champ restreint de la copie servile. Ils finiront eux-mêmes par sentir combien ce système est stérile; qu'il y a là autant à prendre qu'à laisser. L'esprit clair, la logique des formes, le sens des fonctions décoratives, la multiplicité des procédés, voilà ce qu'il importe de conserver. Quant à cette étrange grammaire de l'ornement, ce n'est plus celle de notre langue. Ces immenses landiers qui s'enroulent et se développent à l'infini, et qui se dressaient dans les vieilles cheminées, avec l'emphase arrogante de réîtres tailladés et emplumés, sont-ils à leur place dans nos foyers étroits? Ces lourds flambeaux à ressort, peuvent-ils s'accommoder de nos minces bougies de cire?... De même pour le reste, tout cela n'est plus de nos mœurs, et correspond, en quelque sorte, aux faux poèmes villonesques et marotiques qui ont eu leurs cours à un moment donné et qui n'étaient au fond, qu'une jonglerie littéraire.

On est très fâché d'entendre les esprits chagrins accuser notre siècle d'impuissance imaginative : l'éclectisme par-ci, l'éclectisme par-là !... Il est très difficile de leur prouver le contraire, puisqu'ils se donnent le mot pour n'y rien voir, n'y rien comprendre; puisqu'ils n'ont aucune idée de ce qui est le caractère bien défini de notre siècle, et qu'ils laissent à leurs petits-neveux le soin de nous juger, de nous classer. Ce caractère est bel et bien sensible; et dans tous les différents arts, quelques hommes de talent l'ont su nettement déterminer. Cela étant, pourquoi nos serruriers n'essayeraient-ils pas de sortir de tutelle, de se refaire un goût tout neuf, en maintenant les procédés féconds de leurs vieux pères, et sans aller chercher, comme les bronziers et les céramistes, la vérité de l'art aux bords du fleuve Jaune.

GEORGES BÉNÉDITE.

CORRESPONDANCE DE GALICIE

LES ARTS DECORATIFS CHEZ LES POLONAIS

On sait que les Polonais ont toujours eu au plus haut degré le goût du faste et de la décoration luxueuse. Malgré le prosaïsme du siècle, leurs usages et leurs costumes en fournissent encore de nombreuses preuves. Dans le passé, ils ont émerveillé leurs contemporains. L'histoire a conservé la vision éblouissante des étoffes aux éclatantes couleurs, brochées d'or et d'argent, des fourrures précieuses, des armes splendides, des aigrettes, des panaches, le tout constellé de pierreries étincelantes, qui donnaient un cachet de pompe orientale à leurs fameuses ambassades, à leurs solennités, à leurs banquets où l'on servait, après le dessert, d'énormes plats d'argent chargés d'un monceau de pièces d'or.

Ce goût de la décoration luxueuse, les Polonais le portèrent dans les arts auxquels ils s'appliquèrent de très bonne heure avec une habileté qui leur acquit une renommée européenne. Aucune industrie n'a brillé en Pologne d'un aussi vif éclat que la tapisserie et la confection des étoffes de luxe. L'industrie des métaux précieux eut aussi une grande célébrité dans ce pays. Les rois s'en firent les protecteurs. Elle atteignit son plus haut point de perfection sous les Sigismonds. Sigismond III était un très habile orfèvre. Dans l'armurerie de luxe, les Polonais déployèrent une fantaisie merveilleuse, un faste incroyable de décoration.

Les musées et collections conservent le souvenir de ces temps glorieux, et l'on y peut aujourd'hui admirer des chefs-d'œuvre d'ébénisterie, entre autres des meubles de Dantzig dont le renom était universel. On y trouve aussi de beaux spécimens d'ouvrages de fer, de cuivre et de bronze, des échantillons de verrerie; mais peu ou point de céramique.

Leur art décoratif du bâtiment a laissé également une trace brillante. Leur gothique fut d'une réelle originalité. Il en reste des monuments remarquables, surtout à Cracovie, principalement dans la cathédrale, parmi les tombes royales qu'elle renferme.

Des autres styles, il subsiste des chefs-d'œuvre dans les différentes villes de la Pologne russe, allemande ou autrichienne, surtout parmi les palais des seigneurs, dont quelques-uns ont coûté autant d'argent qu'il en aurait fallu pour bâtir une grande ville. Rien ne surpasse en Europe les châteaux de Padhorce, de Willanow, de Krasiczyn, et cette merveil-

leuse résidence de Pulawy qui faisait dire à Delille (et cette fois sans emphase) : « J'ai trouvé Athènes sur les bords de la Vistule. »

Mais déjà, dans le cours du XVIIe siècle, sous l'écrasante oppression des classes moyennes et du peuple par la noblesse, l'industrie se mit à décroître en Pologne. Sous le règne de Sigismond III, un autre fléau, l'intolérance religieuse, exerça une influence des plus funestes sur tous les règlements de l'administration publique. Ensuite vint l'effondrement de la Pologne, les trois partages, les luttes sanglantes qui suivirent, puis les conditions déplorables dans lesquelles les vainqueurs ont maintenu et maintiennent encore son développement industriel.

Cependant, depuis vingt ans, l'état de l'industrie s'est beaucoup amélioré dans toute la Pologne, et de nombreux efforts, en partie couronnés de succès, ont été faits pour y développer de nouveau les arts décoratifs. C'est surtout en Galicie que nous examinerons cette tentative et ses résultats, parce que c'est la partie de l'ancienne Pologne qui offre le caractère le plus original. Grâce à l'autonomie qu'elle a reconquise, c'est en Galicie que le mouvement des arts industriels polonais a été le plus conforme à l'esprit national.

I

On sait que dans tout ce qui concerne les arts, la part de l'État est très faible en Autriche, où il n'existe pas pour ce département de ministère spécial. Tout ce qui se fait dans le domaine artistique est principalement dû à l'initiative privée, secondée par les administrations locales.

En Galicie, au-dessus de l'une et des autres, nous avons S. E. le comte Wladimir Dzieduszycki qui leur prête son puissant concours. On peut dire qu'il a consacré son existence et une partie de sa fortune au développement de l'art industriel en Galicie; et il poursuit cette œuvre avec une méthode, un esprit de suite admirables. La résumer, c'est faire l'histoire des efforts tentés pour le relèvement de nos arts décoratifs.

Tout d'abord il a créé, de ses propres fonds, un musée dans lequel il a rassemblé tous les produits naturels et industriels de la Galicie : c'est pour ainsi dire un musée des matières premières, et une galerie ethnographique des qualités natives des Galiciens pour les arts.

Après avoir ainsi expérimenté les ressources qu'offrent le pays et les habitants, il s'est appliqué sans relâche à les développer. Nous craindrions de désobliger le noble comte en donnant des détails précis sur la manière dont il a accompli cette partie de son œuvre. Bornons-nous à dire qu'elle est tout entière composée d'actes de générosité, de bienfaisance et d'intelligente protection, qui ont donné à la Galicie d'habiles ouvriers, et même des artistes remarquables.

En 1873, il se dévoua à l'établissement du musée industriel de Lemberg, qui depuis n'a cessé d'être l'objet de ses soins assidus. Enfin, il a couronné toute cette première phase de sa belle entreprise de rénovation artistique et industrielle, par cette grande exposition de l'industrie gallicienne, qui a eu lieu à Lemberg en 1877, et qui a permis de constater que le pays était entré dans une voie de progrès remarquable.

Nous examinerons rapidement cet intéressant concours qui nous fera connaître à quel

point de développement sont parvenus aujourd'hui les arts décoratifs dans la Pologne autrichienne.

Aucun art dans ce pays n'a fait de progrès plus rapides que la décoration des monuments. Quelle différence entre les bâtiments qui, à Lemberg et à Cracovie par exemple, datent seulement de dix années, et ceux qui ont été élevés depuis cette époque. Outre les grands travaux de la nouvelle École polytechnique, de la nouvelle diète galicienne, de la restauration des Sukiennices, combien on compte d'œuvres élégantes, parmi les bâtiments qui ont été élevés à Lemberg et à Cracovie, principalement autour des promenades publiques, par MM. Zachariewicz, Hochberger, Janowski, etc.

On se croirait devant ces jolies résidences du bois de Boulogne, ou sur vos grands boulevards, en face des œuvres maîtresses de vos plus habiles architectes.

Il est vrai que les nôtres se sont inspirés des œuvres de ces maîtres, qu'ils étudient dans les ouvrages qui les reproduisent; mais l'enseignement a profité, je vous assure. On en trouve surtout la preuve, dans la science dont témoigne l'ensemble architectural des nouvelles constructions, et dans les grands progrès de la sculpture d'ornement, dont le style est presque exclusivement de la Renaissance française.

La dimension de notre Exposition ne permettait pas d'y établir de grandes constructions architecturales, comme au Trocadéro; mais un grand nombre de plans et de dessins permettaient d'y constater les progrès de notre art décoratif du bâtiment.

L'Exposition a montré que l'art du bois s'est également développé en Galicie, quoique dans de moindres proportions. C'était l'art qui en avait le plus besoin; c'est celui qui, depuis longtemps, est surtout l'objet de la sollicitude du comte W. Dzieduszycki. Les progrès de cette branche de l'art décoratif portent surtout sur la sculpture. On pouvait principalement le remarquer dans les expositions de meubles de M. Sakulski et de M. Wakulski, tous deux de Lemberg; dans celles de MM. Kohn frères, de Cracovie, qui ont obtenu des médailles aux Expositions de Vienne et de Philadelphie; et parmi les travaux exécutés par les élèves de l'école industrielle de Rymanow, et par ceux de la société industrielle de Sambor, placée sous la direction de l'habile professeur Laszkiewicz. On trouvait encore, en ce genre, de fort jolis travaux dans le pavillon de l'archiduc Albert, et dans ceux du prince Sanguszko et du comte Drohojewski.

L'exposition des étoffes, tapisseries, costumes et dentelles, a montré que ce sera toujours dans cette branche de l'art industriel que les Polonais manifesteront avec le plus d'éclat leurs grandes qualités de dessinateurs et de coloristes. Les progrès réalisés depuis vingt ans sont énormes, surtout dans la tapisserie relativement à la finesse du point, à l'accord des tons, à la chaude harmonie des couleurs, et l'on peut affirmer que si en Galicie la production n'était pas entravée par tant d'obstacles, cette contrée pourrait, dans ce genre d'industrie, entrer en concurrence sérieuse avec les autres pays de l'Europe.

Dans toute cette partie de notre Exposition, il fallait surtout admirer les vitrines de M. Shayer et de M. Goralski, de Lemberg, de Mme A. Pnidor et de Mme M. Trombic de Cieszyna, et de la célèbre école de dentelles de Czarkow.

Mais, où l'habileté nationale brillait du plus vif éclat, c'était dans l'admirable *Galerie du travail des femmes,* qui contenait principalement les travaux des dames de l'aristocratie polonaise. La magnificence de ces jolis miracles du génie féminin nous a rappelé ces

merveilleuses étoffes orientales que nous avons vues à Londres, parmi les présents que le prince de Galles a rapportés des Indes.

On ne se lassait point d'admirer les beaux ouvrages de la princesse Léon Sapieha qui, parmi les dames de la noblesse, tient école de travaux artistiques à l'aiguille; les tapisseries et les dentelles de la princesse Andrée Czartoryska; les tapis de satin brodé de soie de la comtesse A. Potocka; les broderies et surtout la belle *makata* rouge brodée d'or, de la comtesse M. Potocka; les portières et les ornements d'autels de la comtesse S. Dzieduszycka, et tant d'autres merveilles.

Une industrie qui n'a pas brillé à notre Exposition, c'est l'orfèvrerie, la bijouterie et la joaillerie. Il faut avouer que ces arts, qui furent une des gloires de l'ancienne Pologne, sont à peu près morts aujourd'hui en Galicie, ou du moins dépourvus d'originalité. Pour suivre le goût de la mode, on se borne à copier Paris et Vienne.

L'Exposition a prouvé que l'industrie des métaux est également peu développée dans la Pologne autrichienne. Cette branche importante de l'art décoratif exige pour prospérer de grands établissements, et c'est précisément ce qui chez nous fait défaut.

Sans que l'on puisse dire que la céramique et la verrerie aient fait chez nous de grands progrès, c'est toutefois l'industrie au développement de laquelle on travaille avec le plus d'ardeur. On projette actuellement d'établir à Lemberg une grande école de céramique. Un comité est en train de rechercher les moyens d'y parvenir : ses travaux sont dirigés naturellement par le comte W. Dzieduszycki.

Ce que notre Exposition contenait de plus remarquable en ce genre provenait de l'école de céramique de Kolomée. Il y avait là surtout de beaux ornements de terre émaillée pour décoration monumentale, et des poêles de faïence richement décorés. Le prince Sapieha, dans son pavillon, avait exposé de jolis échantillons de sa verrerie de Krasiczyn.

Comme on le voit, il reste beaucoup à faire, pour assurer l'avenir de nos arts décoratifs, pour achever leur développement qui n'en est encore qu'à sa première période. Le comte Dzieduszycki poursuit l'œuvre entreprise avec une ardeur toujours croissante; l'administration et le public montrent le même zèle. Cette louable émulation produit un mouvement remarquable dont on peut attendre les meilleurs résultats.

II

Deux villes en Galicie sont les principaux centres de tout mouvement intellectuel : Lemberg et Cracovie. Posées dans la province autrichienne comme les deux foyers d'une vaste ellipse, c'est autour de ces deux soleils d'un même système planétaire, et qui parfois sont mutuellement jaloux de leurs rayons, que gravitent les localités moins importantes. Aussi, c'est principalement dans ces deux villes, que nous examinerons de quelle manière se poursuit, en Galicie, l'œuvre commencée du développement des arts industriels.

Lemberg a déployé, dans ces derniers temps, une très grande activité dans le commun travail. Ses musées surtout ont acquis une importance remarquable. Le plus ancien est le célèbre institut Ossolinski. Il fut fondé à Vienne, en 1817, par le M. comte Ossolinski, sous le nom de Bibliothèque slave. Plus tard, il fut transféré dans la capitale de la Galicie. Il a été ouvert au public en 1826. Dans l'origine, il ne contenait que des volumes et des

manuscrits. Mais, le prince H. Lubomirski, en vue des avantages qu'en pourrait retirer le public artistique et savant, fit à l'institution le présent de sa galerie de tableaux, de ses collections historiques et artistiques, et de ses médailles. Son fils, imitant sa générosité, y ajouta sa magnifique collection d'armes. La ville de Lemberg se trouva ainsi dotée d'un musée qui, outre les objets archéologiques et historiques, contenait de magnifiques modèles dans toutes les branches de l'art industriel.

L'administration du musée Ossolinski se compose d'un curateur littéraire, qui est S. E. le comte C. Krasicki, et d'un curateur économiste qui est M. T. Broniewski. Après ces deux chefs, viennent, parmi les principaux fonctionnaires : le directeur, M. le Dr W. Ketrzynski, le bibliothécaire, M. le Dr Hirschberg, le conservateur, M. E. Pawlowicz.

Le musée Ossolinski possède aujourd'hui un revenu qui s'est élevé, en 1878, à 34,674 fl. 21 kr., budget de plus d'un tiers supérieur à celui du musée de Cluny, quoique notre musée de Lemberg, comparable au musée français quant au genre d'objets qu'il renferme, soit d'une bien moindre importance.

Dans cette même année, les dépenses ont atteint 31,576 fl. 34 kr. Elles comprennent les appointements du personnel, les impositions, l'entretien du monument, les achats d'ouvrages, qui se sont élevés à 1,693 fl. 52 kr.; d'antiquités, à 675 fl. 96 kr.; d'estampes, à 180 fl. 12 kr.; de publications périodiques, à 163 fl. 10 kr.; et la reliure des livres qui a coûté 487 fl. 60 kr.

La raison de la modicité de la somme consacrée à l'accroissement du musée, c'est la générosité du public à l'égard de cet établissement. Il s'agrandit suffisamment des dons des particuliers, sans être obligé de recourir à ses propres ressources.

L'institut Ossolinski se compose donc de deux grandes parties : la bibliothèque et le musée. La bibliothèque contient actuellement 74,165 ouvrages, 2,745 manuscrits, 2,680 autographes, 22,512 estampes. Le musée a une partie archéologique qui se compose d'objets des âges préhistoriques et des premiers siècles de l'histoire, trouvés en Pologne et principalement dans le duché de Posen.

Parmi les objets qui concernent les arts industriels, nous citerons la magnifique collection des souvenirs de la famille Sobieski, qui contient des merveilles de l'ancienne orfèvrerie polonaise, de riches costumes, et de nombreuses cassettes Renaissance; la curieuse collection des tabatières du comte Humnicki, de toutes les matières, de toutes les formes, en or, en argent, en ivoire, en écaille, en agate, en marbre, en porcelaine, ornées de miniatures, de pierreries, ciselées, sculptées, émaillées. Puis l'admirable collection d'armes, déposée dans une grande salle haute et fière, conforme à son usage. L'éclat d'un grand nombre de lances et de glaives est terni par le sang turc dont ils ont conservé la trace; d'autres, enfermées dans des vitrines, sont des chefs-d'œuvre d'armurerie artistique, richement damasquinés et semés de pierreries.

Le reste du musée comprend de nombreux modèles de meubles de différentes époques des tapisseries, des spécimens de l'industrie métallique, parmi lesquels les portes en cuivre repoussé de la cathédrale de Gnèzne; puis des échantillons de céramique, de verrerie, des ordres de chevalerie, des bagues, etc.

Citons encore 1,697 anciennes monnaies et médailles polonaises, 2,603 monnaies romaines, 413 autres anciennes monnaies et médailles de divers pays, et 2,735 monnaies étrangères modernes. En plus, dans le domaine du grand art, le musée contient des statues

antiques et modernes, des bustes, des bas-reliefs, des médaillons, et une galerie de plus de cinq cents tableaux.

Comme on le voit, il y a là, pour les artistes, de nombreux éléments d'études. Ajoutons que l'administration a fait son possible pour leur rendre le travail commode et agréable: elle est admirablement secondée par son personnel. Tous ceux qui ont eu affaire au musée, rendent surtout justice à l'extrême obligeance de son conservateur M. Pawlowicz.

Ainsi constitué, le musée Ossolinski, depuis sa fondation, a rendu aux arts, aussi bien qu'aux sciences, d'immenses services. Dans un des derniers rapports publiés par l'administration, nous trouvons, entre autres renseignements intéressants, que le musée ouvert, en 1878, pendant 240 jours, a reçu 1,994 travailleurs : la bibliothèque, ouverte durant 185 jours, a reçu 10,857 lecteurs.

L'efficacité du musée Ossolinski ne se borne pas seulement à la ville de Lemberg, elle s'étend sur toute la Galicie. C'est ainsi que le rapport relate qu'en 1878, il a été prêté en province, tant aux écoles qu'aux particuliers, 5,484 ouvrages scientifiques et artistiques, et 79 manuscrits. Mais lorsque, son autonomie lui ayant été rendue, la Galicie vit ses arts industriels prendre un développement plus rapide, le musée Ossolinski ne suffit plus à alimenter ces établissements. Il n'offrait guère aux artistes que des modèles anciens : il fallut leur procurer des spécimens de l'art moderne, qui leur permissent de se maintenir dans le courant du progrès où ils étaient entrés. C'est à ce besoin que devait répondre le musée industriel de Lemberg.

Ici, nous aurions voulu parler d'abord du musée du comte W. Dzieduszycki, qui en fut le préliminaire. Mais, son éminent propriétaire ayant à y placer un grand nombre de nouveaux objets, le musée se trouve, actuellement, dans l'état de confusion qui précède une réorganisation générale. De plus, le comte désire qu'on ne fasse aucune description de son musée, avant qu'il ne soit réorganisé, et avant qu'ait été publié, sur les richesses qu'il renferme, un ouvrage actuellement sous presse. Bornons-nous donc à dire que le musée démontre avec évidence la richesse productive de la Galicie; l'artiste industriel pourrait venir chercher de belles inspirations parmi ces produits de tous les règnes, dont la plupart ont été si magnifiquement décorés par la nature. Que de créations originales dans les belles combinaisons de couleurs que recèlent les marbres, les pierres, les minéraux de toute espèce; dans les ornements des troncs sciés et vernis de tant de différentes sortes d'arbres; dans la parure multicolore des ailes des papillons; dans les nuances chatoyantes des plumages des oiseaux, et dans tant d'autres richesses naturelles !

Revenons à l'établissement du musée industriel.

La dernière Exposition de Vienne avait prouvé la nécessité qu'il y avait de fonder des musées de ce genre, dans toutes les villes principales de la monarchie autrichienne, pour que cette puissance pût se relever de l'infériorité de main-d'œuvre où elle avait paru devant plusieurs nations.

A Lemberg, on se mit aussitôt à l'œuvre. Les sociétés manufacturières formèrent un comité chargé d'en étudier le projet. Ce comité, composé des principaux manufacturiers de la ville, invita à prendre part à ses travaux, M. J. Zachariewicz, l'éminent professeur d'architecture à l'École polytechnique, et M. L. Wierzbicki, ingénieur du chemin de fer de Czerniowice.

On s'occupa d'abord de réunir des fonds nécessaires à l'entreprise. La générosité publique rendit cette tâche facile; car, à peine le projet fut-il connu, que les offrandes

affluèrent de toutes parts. Les principales furent les trois dons de mille florins chacun, du conseil général de la Galicie, de la direction du chemin de fer Charles-Louis et d'un riche propriétaire, M. Balutowski.

Grâce à cet élan, le comité, même avant la fin de l'Exposition de Vienne, fut en mesure de confier à quelques-uns de ses membres, le soin d'acheter les objets qui devaient composer le futur musée. Ces acquisitions furent faites à l'Exposition même, sous la direction du comte W. Dzieduszycki, qui y était commissaire de la Galicie. Grâce à son actif dévouement, le musée fut rapidement installé, et son ouverture solennelle put avoir lieu le 12 juillet 1874.

Il avait d'abord été établi dans les bâtiments du tir de la ville; lorsque, plus tard, son développement exigea plus d'espace, le conseil municipal lui accorda, dans l'hôtel de ville, un vaste et beau local.

La création du musée montra un exemple rare, et qui donna d'heureux résultats, de l'accord de l'administration avec l'initiative privée. Désirant encourager une tentative qui méritait tant de l'être, le conseil municipal de Lemberg, après avoir approuvé les statuts du musée industriel, lui accorda 2,500 florins par an, et le conseil général de la Galicie, imitant cet exemple, lui alloua, de son côté, 2,000 florins de subvention annuelle. Le comité organisateur répondit à ce témoignage de l'intérêt que l'administration portait à l'entreprise, en composant le conseil de surveillance d'un membre du conseil général, de douze membres du conseil municipal, auquel on ajouta un délégué de la Chambre de commerce et d'industrie, et un délégué de l'École polytechnique.

Le musée industriel se trouve donc assuré d'un revenu de 4,500 florins. Mais là se bornent ses ressources; et elles sont minimes pour un tel établissement. En y ajoutant le produit de la légère somme de 20 kreuzers, à laquelle on a fixé l'entrée du musée, les recettes ont atteint, en 1879, 4,800 florins. Le budget des dépenses a été fixé, pour 1880, à 4,622 florins, sur lesquels il y a 1,133 florins d'achats.

Outre le conseil de surveillance, l'administration se compose encore d'un président, qui est M. Balutowski, d'un directeur, M. Wierzbicki, et d'un secrétaire, M. Rebczynski, qui fait preuve, à l'égard des personnes qui ont affaire au musée, d'une complaisance, d'un empressement digne des plus grands éloges.

Depuis la dernière Exposition de Paris, le musée a pris un nouveau développement, car le comte Dzieduszycki n'a pas laissé échapper cette occasion de faire des acquisitions nouvelles, qui ont nécessité une nouvelle réorganisation.

Aujourd'hui le musée est divisé en neuf groupes, subdivisés pour la plupart, en deux parties : les ouvrages du pays et ceux de l'étranger, ces derniers choisis parmi les plus beaux et qui doivent servir de modèles. On a ainsi devant les yeux l'habileté acquise et le point de perfection qu'il faut tâcher d'atteindre.

Le premier groupe comprend exclusivement les travaux rustiques des paysans galiciens. Ce sont des ustensiles de bois, de paille tressée, de roseaux, etc. Ces ouvrages offrent un curieux exemple de l'instinct artistique inné chez la nation polonaise. Tous les objets de bois sont ornés d'arabesques sculptés, du style le plus original, et qui ne sont pas sans analogie avec les ornements que l'Indou des villages de l'Himalaya exécute sur l'ivoire avec tant d'habileté et de patience.

Le deuxième groupe comprend l'art du bois. Il contient de très beaux meubles fran-

çais des styles du XVIIIe siècle, bureaux, chiffonniers, armoires, tables, de diverses essences : noyer, chêne, acajou : tous sont ornés de bronze doré et ciselé, ou décoré de brillantes incrustations de marqueteries. On y remarque aussi des meubles allemands Renaissance, principalement des cassettes, des coffrets d'acajou, des cabinets d'ébène, incrustés de très jolis motifs en ivoire, enrichis d'ornements de lapis et de porphyre.

Parmi les ouvrages nationaux, on trouve de jolies tables en marbre de Galicie, des coffrets incrustés de nacre, et des tables ornées de peintures qui imitent curieusement la marqueterie, fruit des loisirs de deux personnes de l'aristocratie : M. Czarnowski et Mme Stadnicka.

Dans le troisième groupe, nous rencontrons la verrerie et la cristallerie. Nous y trouvons de beaux échantillons de la verrerie anglaise et de la verrerie française, où nous avons remarqué surtout de jolies pièces à surfaces craquelées. Puis des verres bleus de Venise, des cristaux de Bohême d'une belle limpidité aqueuse, et des produits de l'ancienne verrerie polonaise.

La céramique vient ensuite, formant *le quatrième groupe.* Plusieurs grandes vitrines contiennent des échantillons de la céramique française; l'une est consacrée à la porcelaine de Sèvres. Les objets qui la composent ont été donnés au comte Dzieduszycki, par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. On y remarque des spécimens variés de porcelaine dure et de porcelaine tendre. Une autre vitrine renferme des assiettes ornées de beaux paysages, qui proviennent de l'École de peinture sur porcelaine, de Limoges.

Le musée a collectionné ses modèles de céramique dans tous les pays du monde. Voici des majoliques italiennes, de la porcelaine allemande, anglaise aux formes un peu massives, suisse, hollandaise, portugaise, espagnole (cette dernière toute bariolée). Nous trouvons encore de la porcelaine de la Bulgarie, de la Hongrie, au génie asiatique comme sa langue, et jusqu'à des échantillons de la céramique, encore peu développée, de la Russie et de la Suède.

Une vitrine contient de superbes échantillons de porcelaines de Chine et du Japon, des merveilles de beauté de formes, de finesse de matière, d'originalité de composition! On s'extasie devant ces décors autant modelés que peints, où s'harmonisent avec tant de justesse des couleurs si éclatantes, devant ces couvertes qui semblent refléter les nuances indéfinissables de l'aurore, ces divinités, ces monstres, ces fleurs sacrées qui s'épanouissent dans une atmosphère d'or, et ces grands oiseaux qui prennent leur vol dans un ciel mélancolique.

Voici encore de la céramique de l'Inde. L'Afrique est représentée par la poterie d'Égypte et du Maroc. Nous trouvons encore toute une collection de céramique américaine.

Enfin, citons encore du vieux Vienne, pour lequel nous n'avons aucune admiration, et des échantillons de vieux Saxe. Quant à la céramique polonaise, elle est représentée par de nombreux essais exécutés dans les poteries, mais ils laissent beaucoup à désirer.

Le cinquième groupe comprend les tissus, les étoffes, les tapisseries, les broderies et les dentelles.

Ici, nous rencontrons peu d'échantillons de l'art moderne ou étranger. C'est que, pour les Polonais, il ne saurait y avoir, dans cette branche d'art industriel, de meilleurs modèles que ceux que leur ont laissés leurs inimitables artistes nationaux des temps passés. On reste émerveillé devant l'habileté de ces admirables dessinateurs, de ces éblouissants coloristes, en face de ces étoffes, de brocart d'or et d'argent, de ces vêtements brodés

de soie, de ces tentures aux ornements d'un coloris si éclatant, d'un dessin si mouvementé, d'une création aussi originale qu'inépuisable et d'un caractère oriental si particulier.

On y admire principalement des tapis qui, pour le style et la richesse, sont comparables aux tapis de Perse, ces fameuses écharpes polonaises aux éclatantes nuances, et surtout deux habits du temps de Stanislas-Auguste. Deux merveilles! L'un est orné de fleurs naturelles, brodées en soie, d'une vérité, d'un éclat, d'une fraîcheur, à éclipser la plus belle peinture, à donner l'illusion de la nature même. L'autre est une merveilleuse variation décorative dont le thème est la plume de paon, aux chatoiements métalliques, aux miroitements de pierreries.

Une grande salle est consacrée aux métaux qui comprennent *le sixième groupe*. Là ont été rassemblés de nombreux ouvrages en bronze, en cuivre et en fer, choisis parmi ce que les divers pays de l'Europe produisent de plus remarquable. La ferronnerie a surtout été collectionnée avec le plus grand soin.

Le septième groupe comprend l'art des métaux précieux, de la joaillerie, des ouvrages en ivoire, en os, etc. C'est la France qui a fourni les plus beaux modèles d'orfèvrerie. Une grande vitrine contient en métal galvanoplastique, exécuté par M. le professeur Rosenbusch, les spécimens les plus célèbres de la ciselure française. On a réuni là tout ce qu'on admire, en ce genre, dans les boutiques de vos grands boulevards, et du quartier du Palais-Royal. Enfin, malgré la modicité de ses ressources, le musée n'a pas hésité à acheter, pour 800 francs, au musée de South-Kensington, une épreuve galvanoplastique du bouclier de Morel Ladeuil, sur lequel figurent les principales scènes du *Paradis perdu* de Milton, et qui est une œuvre de génie que les Anglais ont couverte d'or.

Les deux derniers groupes, huitième et neuvième, contiennent les ouvrages de peaux et de cuir. On y trouve principalement de riches modèles de reliures artistiques.

De même que les pratiques Anglais, les organisateurs du musée de Lemberg ont compris que, pour travailler utilement au progrès des arts décoratifs, ce ne sont pas seulement des musées qu'il faut établir, mais de véritables académies d'art industriel, contenant, comme au South-Kensington, collections, école, bibliothèque. Dans cette pensée, depuis 1877, on a ajouté au musée, une école de dessin et de modelage. Son aménagement est au-dessus de tout éloge. La classe de dessin est ouverte à des heures différentes aux jeunes gens et aux jeunes filles. Nous avons constaté avec satisfaction que les modèles graphiques sont peu en usage. Les études ont lieu principalement d'après la bosse; et dans l'heureuse intention de donner à leurs études une application pratique, on fait dessiner les élèves les plus avancés sur la pierre lithographique.

Au commencement de la première année, l'École comptait 84 élèves; à la fin de 1879, elle en comptait 156 : 63 jeunes filles, 48 ouvriers pratiquant un art industriel, 10 jeunes gens et 35 sourds-muets. A la fin de chaque année, une exposition permet de juger des progrès des élèves et de l'habile direction du professeur, M. Tchirschnitz.

Quant à la bibliothèque, elle est en voie de formation. Elle ne contient encore que quelques centaines d'ouvrages artistiques, mais ils ont été choisis parmi les plus remarquables.

L'étude du dessin est très répandue à Lemberg, et, en général, fort bien organisée.

Ce qu'il est important de noter, c'est qu'on choisit les professeurs avec le plus grand soin : à partir des gymnases, ils sont tous des artistes de renom.

L'intelligente direction de notre enseignement du dessin pouvait surtout se constater

à l'exposition des travaux des élèves de l'École *Real,* de Lemberg, qui a eu lieu du 20 au 23 juin dernier. Nous nous attendions à assister à une exhibition de hachures plus ou moins réussies; nous avons été agréablement déçu, en trouvant une grande et belle exposition de dessins, d'après la bosse, et de modelage. Comme nous adressions nos compliments à M. le professeur Hoszowski, il nous fit les observations les plus sensées, sur les fâcheuses conséquences de l'enseignement d'après le modèle graphique, et nous pûmes constater quelle énergie et quelle aisance de modelé avaient acquis les élèves les plus forts, habitués, dès leurs premiers essais, à rendre le relief du modèle en plâtre, et à étudier les ombres naturelles.

Un étonnement bien plus grand nous attendait, lorsque, passant dans la classe de M. le professeur Rosenbusch, de qui nous parlions tout à l'heure, nous vîmes qu'on y appliquait le dessin et le coloris, aux diverses branches de l'art industriel. Nous étions en présence d'une véritable exposition d'aquarelles, faites par des élèves de quinze à dix-huit ans. Il y avait là des études de meubles, de dessins pour étoffes, de pièces d'orfèvrerie, de céramique, d'ouvrages de divers métaux, le tout peint à la couleur à l'eau. Les premiers élèves avaient fait des compositions qui étaient vraiment remarquables, outre que le bois des meubles, les tissus des étoffes, l'éclat du métal et de la porcelaine, étaient rendus avec la plus grande habileté. Cette exposition justifiait hautement la notoriété que M. Rosenbusch s'est acquise en Galicie, dans l'enseignement artistique.

Mais ce qui peut donner la plus haute idée de notre enseignement des arts décoratifs, c'est l'École polytechnique de Lemberg. Elle comprend quatre départements : l'architecture, les ponts et chaussées, la chimie industrielle et la mécanique. Cette haute institution est entretenue aux frais de l'État; c'est une des rares faveurs que la Galicie ait pu obtenir du gouvernement autrichien.

Le recteur actuel est M. J. Niedzwiedzki. A la tête de chacun des départements que nous avons énumérés, se trouve un doyen. Le doyen d'architecture est M. F. Strzelecki.

Nous ne saurions mieux faire, pour donner une idée de l'enseignement artistique dans cette École supérieure, que de transcrire ici le programme des cinq cours de l'éminent professeur d'architecture, M. J. Zachariewicz, chevalier de l'ordre de la Couronne de Fer, et recteur de l'École en 1877-78 :

1° Cours d'architecture générale (par semaine, trois heures de cours et huit heures de dessin). Architecture civile. Construction des bâtiments publics et privés. Influence du climat, des mœurs et des habitudes sur la construction des monuments. Développement de l'architecture civile depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Construction des églises.

2° Cours de formes architectoniques (par semaine deux heures de cours, quatre heures de dessin). Composition architecturale. Influence des idées et des matériaux sur la forme. Harmonie, beauté et style de la composition. L'ornementation égyptienne et assyrienne. Le style grec et le style romain; le style des premiers chrétiens; le style byzantin, mahométan, roman, gothique, renaissance.

3° Cours d'architecture des chemins de fer (par semaine deux heures de cours, l'hiver, et quatre heures de dessin, l'été). Destination et signification des gares de chemins de fer. Moyens de les établir; leurs différentes catégories.

4° Cours d'histoire de l'architecture (par semaine, deux heures, l'été seulement).

Ces quatre cours forment la partie théorique de l'art architectural : la partie pratique

est enseignée dans le cinquième, le cours de composition architecturale, comprenant vingt-quatre heures de dessin par semaine, et où les élèves composent d'après un programme donné. Comme complément à l'enseignement de l'architecture, l'École polytechnique contient également une école de dessin d'ornement et de modelage, dont on a confié la direction au plus habile sculpteur ornemaniste de la ville, à M. le professeur L. Marconi.

Enfin l'École a une bibliothèque, et un musée d'architecture dont l'importance s'accroît tous les jours, et dans lequel on rassemble des spécimens d'architecture de tous les styles et de toutes les époques.

Nous aurions voulu parler encore de l'École industrielle de Lemberg, mais le gouvernement refusant de continuer la subvention qu'il lui accordait, elle se trouve actuellement désorganisée. Heureusement que là, comme partout ailleurs, l'initiative privée s'est mise à la place de l'État, et nous fait espérer une reconstitution prochaine de cette utile institution.

J. Gorgolewski.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE

ANGLETERRE

On nous écrit de Londres :

L'Exposition de sculptures sur bois à l'Albert Hall comprend environ trois cent cinquante numéros, sans compter les exemples de sculpture ancienne et moderne prêtés par le musée de South-Kensington. Cette intéressante collection est malheureusement reléguée dans un long corridor mal éclairé, divisé en petites salles par des cloisons mobiles, ce qui rend les recherches difficiles et une vue d'ensemble impossible.

Parmi les exemples d'art ancien, je citerai un médaillon ovale encadrant une miniature sur émail (n° 100), quatre panneaux Renaissance (n° 158), deux enseignes fort curieuses, une enseigne de forgeron et une de cordonnier, et plusieurs spécimens d'art gothique du xve siècle. Un cadre de miroir en bois sculpté et doré, dessiné par Chippendale, mais d'exécution moderne, attire l'œil par une originalité à outrance que rien ne vient racheter.

Les objets modernes qui forment les neuf dixièmes de l'Exposition sont pour la plupart, envoyés par les grandes maisons d'ébénisterie de Londres, et il est à regretter que les chefs de ces établissements n'aient pas cru devoir donner les noms des artistes auxquels sont dues les œuvres exposées. Il y a cependant quelques louables exceptions, mais bien peu. On peut, en général, reprocher à la partie moderne de l'Exposition d'Albert Hall une surabondance d'ornementation qui fatigue l'œil et un manque d'harmonie entre les différents motifs qui semblent lutter les uns contre les autres au lieu de concourir à former un ensemble décoratif satisfaisant. Comparez, par exemple, le cadre moderne (n° 8) au cadre Louis XVI qui porte le n° 10. Le premier, maniéré, visant à l'effet, surchargé d'attributs, d'enroulements de losanges à jour sur un fond bleu d'assez mauvais goût, offre un contraste frappant avec la sobriété du travail du xviie siècle dont les ornements se détachent nettement sur un fond d'or du plus heureux effet. Très joli et de très bon goût le coffret à

bijoux (n° 9). Les panneaux décoratifs à sujets mythologiques sont d'une exécution hardie et d'un excellent style. On peut en dire autant d'un thermomètre signé Houlbert et d'un coffret en buis et ébène (n° 168 *a*). La cheminée en chêne sculpté (n° 247) rentre dans la catégorie des objets trop ornés. Je ne ferai pas le même reproche à deux grands panneaux et à une porte, genre Louis XIV, qui sont un peu nus.

Les objets exposés par l'École nationale de sculpture sur bois font honneur au maître et aux élèves de cette institution, dont le développement rapide démontre l'utilité. On a beaucoup remarqué le cadre exécuté par les élèves de l'école pour MM. Fillon (n° 125).

Somme toute, Exposition intéressante, et pour laquelle, il est fâcheux de le constater, le public montre une indifférence aussi grande qu'imméritée.

*
* *

SUISSE

On nous écrit de Genève :

Fondée depuis deux ans à peine, l'École des arts industriels de Genève, fort habilement dirigée, donne chaque jour les résultats les plus satisfaisants et mérite une mention spéciale. Elle est située à Genève même, dans un élégant bâtiment construit spécialement et parfaitement approprié à sa destination, dont la construction et l'installation ont coûté au canton de Genève un million de francs. Au rez-de-chaussée se trouvent les bureaux du directeur et du secrétaire, les ateliers de céramique et une salle garnie de vitrines où sont exposés les travaux des élèves, travaux fort appréciés d'ailleurs; car, lors de notre visite, les vitrines étaient presque vides, leur contenu ayant été acheté par des amateurs. Les ateliers de sculpture sur bois et sur pierre, de ciselure et de modelage, sont situés au premier et au second étage, la fonderie et les fours à céramique occupent un bâtiment détaché au fond de la cour.

L'École, dont le budget annuel est d'environ quatre-vingt mille francs, reçoit deux cent cinquante élèves divisés en deux catégories : les *élèves réguliers,* qui font leur éducation artistique complète ou qui font l'apprentissage d'une branche spéciale et participent seuls aux concours réguliers de l'École — pour être admis comme élève régulier, il faut être muni d'un diplôme de l'École municipale d'art appliqué à l'industrie ou subir un examen; — et les *élèves externes* (apprentis, ouvriers, industriels), qui sont admis après avoir fourni la preuve qu'ils possèdent des connaissances suffisantes pour suivre avec fruit les cours de l'École. Les cours sont gratuits et le programme des études comprend les trois sections principales suivantes :

A. Modelage et sculpture : figure et ornement;

B. Petit et grand repoussé pris sur pièce et réparure sur métaux;

C. Céramique et ses diverses applications.

L'enseignement est essentiellement pratique et la vigilance des professeurs ne laisse pas aux élèves un moment d'oisiveté; d'ailleurs on élimine soigneusement ceux dont le manque d'aptitude rend inutile leur présence dans les classes. Le règlement intérieur interdit toute absence pendant les heures des leçons, et tout retard doit être signalé aux parents ou aux patrons. En cas de récidive, le directeur peut prononcer l'expulsion temporaire d'un élève; mais cette expulsion ne devient définitive que sur une décision du conseil de surveillance.

La direction de l'École est confiée à un Français, M. Jules Salmson, assisté de professeurs génevois et français, parmi lesquels nous citerons : MM. Huguet (modelage), Jevaelet (ciselure), Leysalle (sculpture) et Mittey (céramique), que nous remercions ici, ainsi que M. le secrétaire de l'École, de leur courtoisie et de leur excellent accueil.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL.

L'installation du Musée est tout à fait complétée aujourd'hui. En ce moment six mille objets appartenant à cent quatre-vingt-onze exposants sont classés dans les salles affectées au Musée et qui comprennent : *la Salle desa ntiques et médailles* (collections Julien Grèau, Feuardent, Egger, de Ponton d'Amécourt, de Hirsch, Danicourt, Schlumberger, etc.) ; *la Salle du moyen âge et de la Renaissance* (collections E. Dutuit, E. André, Barons Seillières, Spitzer, Chabrières-Arlès, Georges Bal, Stein, Dreyfus, Courajod, Gustave et Alphonse de Rothschild, Bischoffsheim, Antiq, Delaherche, comtesse Dzialinska, G. Lebreton, Émile Peyre, Quéroy, Foulc, de Liesville), les armes du musée de Saint-Omer, les armures de M. Jacquet, etc., la vitrine des sceaux des archives de la France, etc.,—la salle spéciale de la ferronnerie et de la serrurerie (collections Moreau, Locquet, Marye, Bouvier, etc.,) — les salles des XVIIe et XVIIIe siècles (collections d'argenterie des barons Seillières, Eudel, Dongé, Darcel, d'Armaillé, — d'horlogerie, Leroux, — d'armes, duc de Chartres, Breton, comte Guérin, Gélis-Didot, Renucci, et les collections variées de MM. Dupont-Auberville, Trioullier, Wasset, Bouilhet, Féral, Mannheim, etc.,) — la salle orientale garnie de grands cloisonnés et de bronzes chinois et japonais à MM. Cernuschi, Ed. André, Bing, Mme Thuret, Delalonde, Sichel, Chanson, G. Bal, et les vitrines de l'art arabe de MM. Piot, Goupil, Spitzer, Wasset, — les armes orientales et pièces d'armes de MM. Fauré-Lepage, comte de Montefiore, Gélis-Didot, et enfin la salle où M. Charvet a exposé le Mercure provenant de la vente Millius et des patères et vases antiques ainsi qu'une vitrine d'émaux et une de sceaux.

La décoration des salles est faite par de belles tapisseries anciennes prêtées par MM. Bracquenié, Lebreton, Étienne, Lowengardt, Bellenot et les grands tapis orientaux de M. Dalsème, en sorte que les murs misérables du palais ont des revêtements dignes des collections merveilleuses qu'ils renferment.

Le catalogue de ce gigantesque rassemblement est sous presse et paraîtra très prochainement.

A côté du musée du métal s'ouvrent les salles Robert, Puvis de Chavannes, Carrier-Belleuse, Moreau, Lechevallier-Chevignard, Mazerolle et Viollet-le-Duc, où sont réunies des suites de compositions, de peintures, cartons, études, maquettes et photographies de nos maîtres peintres, sculpteurs et architectes décorateurs, ainsi qu'un grand nombre de projets pour les reproductions industrielles. Nous trouvons dans cette intéressante exposition et à côté des noms que nous venons de citer ceux bien connus de Chabal-Dessurgey, le maître dessinateur de Beauvais, d'Ehrmann, Élie Delaunay, Mathurin Moreau, Moreau Vauthier, A. Etex, Gautherin, Bartholdi, A. Hirsch, Baron; Machard, Blanchard, Gauthier, Choiselat, Train, Lanson, Steinheil, Luc Olivier Merson, Fannière, Falize, Reiber, Rouillard, Hédin, feu Klagmann, Rossigneux et bien d'autres que nous aurons à citer dans les études que nous nous proposons de publier sur cette partie importante de l'Exposition, partie nouvelle, bien équilibrée, bien pleine, aimable et séduisante, où le public pénétrera dans l'intimité de l'artiste et où il s'habituera à comprendre que tout se tient dans l'art avec une puissante unité.

*
* *

CONSTITUTION DES JURYS POUR L'EXPOSITION DES INDUSTRIES DU MÉTAL.

Le 3 septembre a eu lieu, sous la présidence de M. Dalloz, la première réunion générale des jurés de l'industrie nommés par l'Union centrale et élus par les exposants, qui étaient appelés à élire un vice-président et un secrétaire du jury général, et à constituer les bureaux de section.

Après une allocution du président, le scrutin a été ouvert et les résultats ont été proclamés. En

conséquence, le jury est définitivement constitué de la manière suivante :

Président du jury général : M. Paul Dalloz.
Vice-président : M. Edmond About.
Rapporteur général : M. Georges Lafenestre.
Secrétaire : M. Fontenay.

1re section. — Modèles des artistes. Arts plastiques :

MM. Carrier-Belleuse, *président.*
Mazerolle, *vice-président.*
Edmond About, *secrétaire-rapporteur.*
Chéret Robert, Claude Sauvageot, Constant Sévin.

2e section. — Métaux précieux :

MM. Fontenay, *président.*
Saunier, *vice-président.*
P. Mantz, *secrétaire-rapporteur.*
Aucoc, Baucheron, Massin, Murat, Sandoz.

3e section. — Métaux usuels :

MM. Barbedienne, *président.*
Moreau, *vice-président.*
Corroyer, *secrétaire-rapporteur.*
Baudon, Dupont-Auberville, Fauré-Lepage, Gaget, Sédille, Servant.

4e section. — Matières premières. — Outils et procédés. — Métiers annexes :

MM. Paillard, *président.*
C. Popelin, *vice-président.*
René Ménard, *secrétaire-rapporteur.*
De Courcy, Demengeot, Frey, Heller, Honoré, Lehmann, Létrange, Rault.

Sur une observation de M. Massin, M. le président explique aux jurés qu'ils pourront proposer pour les récompenses ceux de leurs collaborateurs qui leur paraîtront susceptibles d'en mériter. Il rappelle à cette occasion que c'est l'*Union centrale* qui, la première, a inauguré ce système libéral qui permet de récompenser à la fois l'industriel qui emploie et l'artisan qui produit. Les collaborateurs des jurés de l'Exposition universelle de 1878 avaient été exclus des récompenses; ce sera donc pour eux une occasion de se signaler à l'attention du jury à l'Exposition de l'Union centrale.

M. le président a ensuite invité MM. les secrétaires-rapporteurs à activer le plus possible leur travail, de manière que le dépôt des rapports soit effectué au plus tard le 10 octobre.

A l'issue de la séance générale, les diverses sections ont immédiatement commencé leur travail d'examen et elles continuent à se réunir régulièrement.

***

JURY DES ÉCOLES.

Par décision du conseil sont nommés membres du jury pour les concours des écoles de Paris et le concours du grand prix de voyage en 1880 :

MM. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, *président.*
Darcel, administrateur des Gobelins.
Galland, professeur à l'École des Beaux-Arts.
Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris.
Mlle Hautier, inspectrice des écoles de dessin.
Jobbé-Duval, membre du conseil municipal.
Lequien fils, directeur de l'école de dessin du Xe arrondissement.
Levasseur, directeur de l'école de dessin du IIIe arrondissement.
A. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs.
Magne, architecte.
P. Mantz, critique d'art.
René Ménard, critique d'art.
Mazerolle, artiste peintre.
Perrin, membre de l'Institut.
Piat, sculpteur.
Racinet, dessinateur.
Raulin, architecte.
Ruprich-Robert, architecte.
C. Sauvageot, directeur de l'*Art pour tous.*
Train, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

Le jury aura à nommer son vice-président et son secrétaire-rapporteur.

***

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois d'août 1880 :

Sculpteurs	188
Peintres	138
Dessinateurs	68
Décorateurs	33
Graveurs	86
Ciseleurs	25
Architectes	11
Bijoutiers	12
Ébénistes	10
Lithographes	5
Divers	127
Total	703

dont 164 le jour et 539 le soir. — 986 ouvrages ont été consultés.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

août 1880.

Patronage industriel des enfants de l'ébénisterie, compte rendu de la distribution des prix 1879. — 1 brochure in-8°. — Don de la Société.

Lettres à M. le sénateur président de la chambre de commerce de Reims, par M. César Poulain. — 1 brochure in-8°. — Don de l'auteur.

Inventaire général des œuvres d'art du département de la Seine. — Tome premier. Arrondissement de Saint-Denis, dressé par le service des beaux-arts. — 1 volume in-8°. Paris, Chaix, 1879. — Don de M. le préfet de la Seine.

Diamants et pierres précieuses. — Bijoux, joyaux, orfèvreries, par Ed. Jannettaz, E. Fontenay, Em. Vanderheym et A. Coutance. — 1 vol. in-8° orné de 350 vignettes. Paris, Rothschild. — Don de M. Fontenay.

Pièces de joaillerie exécutées et gravées à l'eau forte par Fontenay. — 1 volume in-4°. Paris, Claye, 1867. — Don du même.

* * *

AVIS.

Nous rappelons que les concurrents pour le prix des divers concours ouverts dans les sections du métal doivent déposer leurs compositions avant le 1er octobre au secrétariat, porte n° 4, au palais de l'Industrie.

Depuis le 15 septembre, les tourniquets établis entre l'Exposition de l'Union centrale et le Musée des Arts Décoratifs ont été supprimés. Le Conseil des deux Sociétés a pensé, avec raison, qu'il devait faciliter par tous les moyens l'accès des œuvres qui se complètent et sont réunies pour l'enseignement du public.

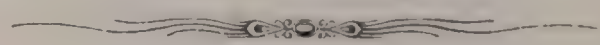
BIBLIOGRAPHIE

Viollet-le-Duc et son œuvre, dessiné par Claude Sauvageot (Morel et Cie, éditeurs).

A l'heure où l'Union centrale expose avec tout l'éclat qu'elle peut y mettre, l'œuvre industrielle de Viollet-le-Duc, il se prépare une grande publication destinée à vulgariser les admirables dessins du célèbre architecte. Deux cents planches accompagneront le texte de l'ouvrage que M. Claude Sauvageot a entrepris pour le souvenir de son maître et de son ami. Le sommaire des chapitres, que nous publions en attendant que nous analysions le livre entier, suffit pour prouver l'intérêt considérable qui s'attache à cette publication.

Sommaire des chapitres :

Avant propos, 1. — Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc à l'hôtel de Cluny, 2. — Viollet-le-Duc, l'homme et l'artiste, 3. — Architecture de l'antiquité, 4. — Architecture militaire du moyen-âge et de la Renaissance, 5. — Architecture civile du moyen âge et de la Renaissance, 6. — Architecture religieuse du moyen âge et de la Renaissance, 7. — Projets divers, 8. — Dessins et croquis archéologiques, 9. — Relevés d'architecture, 10. — Epures, tracés d'exécution, 11. — Dessins sur les statuaires et les ornemanistes, 12. — Maquettes et cartons de décorations peintes, 13. — Dessins pour l'enseignement, 14. — Etude de la flore au point de vue décoratif, 15. — Voyage dans l'ancienne France, compositions et dessins d'entourages, 16. — Les aquarelles de la reine Amélie, 17. — Souvenirs du siège de Paris, 18. — Dessins sur bois pour les publications, 19. — Dessins originaux comparés aux gravures, 20. — Dessins pour la gravure en taille douce et l'héliogravure, 21. — Dessins d'exécution pour l'orfèvrerie, 22. — Paysages divers, en France, en Suisse et en Italie, 23. — Etudes géologiques et géodésiques du mont Blanc, 24. — Dessins divers, 25. — Dessins humoristiques et charges, 26. — Dessins non exposés et dessins disparus, 27. — Restaurations exécutées d'édifices anciens, 28. — Travaux neufs exécutés, 29. — La dernière œuvre architecturale de Viollet-le-Duc, 30. — Conclusion.



L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

Devant de coffre (XVIe Siècle) Collection Dupont-Auberville

Balcon en fer forgé. — Chef-d'œuvre de maîtrise. — Collection de M. Eudel.

6me EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

LES INDUSTRIES D'ART

(SUITE[1])

II

LE CUIVRE ET LE BRONZE.

(ORIENT MODERNE ET PAGANISME).

I

On se passionne pour les Chinois; beaucoup les admirent, quelques-uns les condamnent. Ceux-ci : « Leur chute est prochaine; mode implacable ! L'Orient cédera le pas aux deux Amériques; plus tard, vive la Polynésie! » Ceux-là : « Le Chinois est essentiellement vivace, comme il convient à tout régénérateur; de plus, le Chinois est nécessaire. Sans lui, la vieille Europe se mourait d'anémie dans les plis démodés du grand manteau classique. » Ce goût et ce dégoût sont excessifs. En pouvait-il être autrement à propos d'un art si bizarre, et qui froisse la délicate susceptibilité des uns avec cette même hardiesse qui éveille en d'autres un féroce enthousiasme?

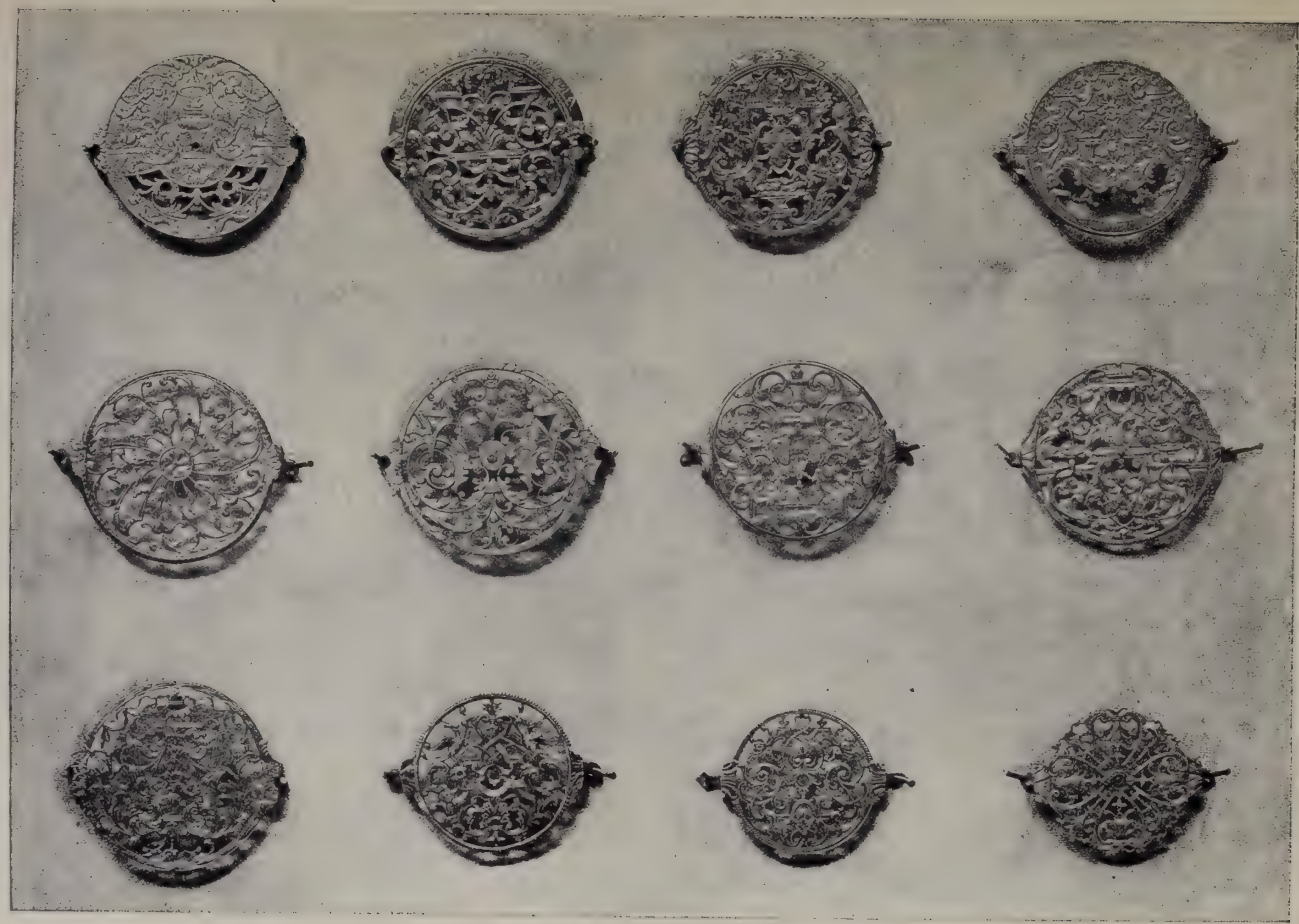
1. Voy. la *Revue* du mois de septembre, page 137.

Reste enfin le clan des dilettanti platoniques, en bien petit nombre, qu'on salue d'épithètes gracieuses, les *versatiles* ou les *impuissants,* tant aujourd'hui le bon sens paraît être une maladie. Est-ce une minorité au milieu des partisans qui se bombardent de toute la force d'une opinion? Non, c'est le grand nombre, au contraire, c'est la masse entière du monde neutre, désintéressé, qui pèse, à distance, les jugements des passionnés; c'est la paisible caravane des curieux, qui s'épand en petits groupes et se disperse par tout le palais. Il faut les suivre et les entendre : la vérité est avec eux. S'ils ne sont pas les plus malins, ils ne sont guère les plus naïfs. A quoi bon tant de subtilités, quand la raison s'en moque? Ce ne sont pas eux qui, de gaieté de cœur, réclament les foudres de Jupiter sur les *miao* aux immenses perrons de bois, les *ta-ha* à pans coupés, peuplés de clochetons et de clochettes, pas plus que la colère du Divin Philosophe sur les temples de marbre et les trépieds d'airain. Ils ne font pas la guerre aux uns pour l'amour des autres; mais ils admirent sans calcul et ne se mêlent jamais de goûter ce qu'ils ne sauraient comprendre. Ils nous laisseront discuter un peu la valeur des arts orientaux, sans nous taxer d'hérésie, sans nous jeter des pierres.

Quand il s'agit de porcelaines, le plus mince des trafiquants de bâtons de vanille et de boîtes en laques s'entend à distinguer l'empreinte chinoise de la japonaise. En est-il de même des bronzes? Ne risque-t-on pas de les confondre facilement? Pour peu qu'un objet charme par l'esprit de son décor, les moins habiles le baptisent japonais, sans plus de façon; tandis qu'on met sur le dos des Chinois les singularités lourdes et gauches. Cette confusion résulte tout simplement des caractères bien déterminés qu'offrent d'ordinaire les produits actuels de ces deux peuples. On s'habitue à rêver, les uns de patients manœuvres qui peignent minutieusement, puérilement, des silhouettes rosâtres sur la porcelaine tendre, sous un ciel à tous crins, dans un paysage d'arbres trapus, semé de pagodes aux toits superposés, biscornus et massifs, y compris le bonze accroupi dont les yeux sont fendus au-dessus des joues plates; les autres de subtils observateurs qui épient la coccinelle ou la libellule sur les tiges grêles des herbes tremblotantes, qui enluminent d'une couleur vive les mille caprices de la nature et déploient les grands papillons multicolores des robes de soie brochée d'or.

L'Exposition affirme encore ces idées; ce qu'on y voit correspond assez à ce qu'on imagine. L'art japonais s'y caractérise par un exemple très frappant. Les paons de M. Bing attirent l'œil par la bizarre ordonnance du groupe. Scié à ras de sol, un tronc d'arbre est évidemment moulé sur la

MÉTAL



COQS DE MONTRE EN CUIVRE REPERCÉ ET CISELÉ (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

COLLECTION DE M. RENUCCI

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

réalité; une rouille colorée en figure la mousse roussâtre. Sur ce piédestal d'une mine rustique s'emmanchent les supports d'un vase, nid, corbeille, tout ce que l'on voudra; des oiseaux, de petits pigeons s'y suspendent des pattes et des ailes; les détails sont fort amusants. Un paon étale fièrement sa queue; sa femelle, court-vêtue, couve le galant d'un œil attendri. Cette idylle de basse-cour sert de thème à des habiletés extraordinaires : n'est-ce pas là qu'un simple tour de force? On y admire tout ce que la nature a d'admirable indépendamment de la vie. Dans ces grands animaux empaillés, tout est petit. Une interprétation plus large eût fait saillir le mouvement qui est l'esprit des choses; la pensée ne peut être dans les plumes. Mais il y a là une masse décorative très parlante, et c'est beaucoup. A ce propos, n'aimez-vous pas mieux cette oie, de grandeur réelle, dont le dos s'ouvre en couvercle de boîte ou de brûle-parfum? Le dessin ferme de la tête, le modelé sommaire du jabot gonflé, les pennes reliées entre elles par de simples incisions et découpées suivant une variété *voulue,* les écailles imbriquées des tarses, tout s'indique à propos, très hardiment, sans mesquinerie.

M. Bing possède encore une collection choisie d'animaux de dimensions moindres, mais de mérite égal. Qu'ils proviennent d'un peuple ou de l'autre, je n'en sais pas si long, et l'art ne saurait perdre à s'affranchir de l'ethnographie. De petits coqs, d'une facture large, des tortues aux pattes noueuses, au col ridé, réticulé, et dont la carapace s'harmonise avec une patine reluisante, valent mieux, à mon sens, que ces moulages de crustacés qui ne sont qu'une victoire sur la difficulté matérielle. Notre compatriote Barbedienne n'est-il pas, lui aussi, un merveilleux Japonais, quand il s'avise d'éterniser dans le bronze les formes menues des insectes aux élytres irisées, les crustacés aux longues antennes, ce que la nature a de plus fragile et de plus délicat?

Les serpents de M. Cernuschi, le poisson de M. de Montefiore sont des monstres de la plus curieuse laideur qu'on puisse imaginer. Un mélange très compliqué de grimaces diaboliques, de contorsions d'anguille, de griffes de dragon, hérissé de tentacules et de cornes qui se contournent, s'enchevêtrent et se ramifient comme les fibrilles parasites d'un tubercule! L'éclat sombre du métal ajoute au caractère. Les artistes ont tiré le meilleur parti de ces reptiles grimaçants en les enroulant sur la panse d'un vase : on y voit mieux la décoration accessoire d'une forme qu'un ensemble significatif. N'est-ce pas remarquable encore combien cette exubérante complexité étouffe l'expression générale? L'œil s'efforce de dégager le mou-

vement de ce fouillis anatomique. Cela est comme une mélodie qui se noierait dans le tintamarre.

La figure humaine s'y présente aussi sous d'étranges aspects. Qu'est-ce donc que ce singulier petit vieillard, balafré de rides, à barbe plate et fourchue, qui marche ou qui danse avec des gestes de sibylle délirante? Sa robe enflée de vent se tord en boursouflures festonnées : rien d'aussi drôlement pittoresque! Est-ce le prêtre de ces divinités plates et froides dans leur symbolisme mal drapé? Mon Dieu! quelle lugubre théologie, quel ennuyeux mysticisme a pu engendrer des magots aussi peu divins? Nous sommes loin du sublime panthéon grec, des apôtres bien tristes et bien doux du moyen âge.

Que manque-t-il à la statue du philosophe assis (de M. Cernuschi) pour en faire une œuvre d'un ordre élevé? L'immobile grimace de ce visage assoupi dans la béatitude, le flegme de ce maintien, sont obtenus *à peu de frais*. Ne nous en plaignons pas. Songeons, au contraire, à toutes les subtiles complications qu'auraient recherchées nos artistes d'aujourd'hui, trop énervés, trop corrompus. La simplicité a la profondeur d'une idée fixe; le raffinement excessif est incomplet, indécis : la quintessence se perd hors de toute limite. Il ne manque ici qu'une précision savante dans la structure des doigts, dans l'épaisseur et dans les plis de la robe. Ces erreurs ne choqueront pas ceux qui veulent admirer l'âpre beauté des saints dans nos vieilles églises.

Les vases, bassines, brûle-parfums, toute l'infinie quantité de récipients, compose le fonds de l'Exposition. Les formes en sont très diverses et cependant l'aspect en est monotone. Des hommes de goût ont senti combien, dans nos pays, l'art oriental se suffisait peu à lui-même. Pas de contrastes saillants : un vase nu, de silhouette lourde, gagne à peine au voisinage d'un vase mince, au col étranglé, revêtu de riches ciselures. Ceci deviendrait un paradoxe, si chacun en établissait le contraire, ce qui n'est pas ici très simple. A peine les étoffes précieuses de M. Bing et les émaux aux floraisons vives de MM. A. de Rothschild, Cernuschi, André, réveillent-ils la morne torpeur qui se dégage de ces funèbres ustensiles. Il y aurait beaucoup à redire à ces galbes fantastiques, s'ils étaient proposés comme des modèles à ceux qui s'instruisent. Comparés aux formes pures des industries grecques, ils se défendent à peine par l'âcre saveur de leur étrangeté. Parfois, les Chinois effleurent la sage élégance des Hellènes. Nous aimons ces sortes d'urnes dont le charme tout intime nous émeut par un langage que nous entendons. C'est la condamnation du mongolisme tumultueux, la réhabilitation de l'art oriental!

BRONZE

GARDES ET BOUTS DE SABRES, MANCHES DE COUTEAUX ET AGRAFES, TRAVAIL JAPONAIS.

COLLECTION DE M. DE MONTEFIORE

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Les ornements nous semblent de nature à provoquer d'heureuses inspirations. De ces ornements, le plus grand nombre, emprunté aux formes végétales, intéresse par l'expression charmante qu'on en a su tirer : ce sont des nervures de feuilles, des tiges involutées qui rampent sur les surfaces, en reliefs souples et délicats. Le reste est cette manière de méandre disloqué, alourdi, d'une maladresse choquante; ces nuages crépus ou hérissés comme des fourches; une granulation systématique qui figure ou les veines du marbre, ou l'herbe des champs, ou le poil des bêtes, ou tout ce qu'il vous plaira; plus rarement encore, de ces aspérités moussues qui donnent une physionomie aimable aux araignées de mer!

On ne doute pas un instant que ce ne soient là mille difficultés; qu'elles aient été hardiment vaincues; que c'est pour le fondeur une bien douce satisfaction que de mettre en œuvre tout ce qu'un esprit très mobile enfante d'extravagant. Il serait fâcheux que, sur notre planète, personne ne se fût mêlé de pareilles choses; mais, de grâce, pour l'honneur de la Chrétienté, que nos industriels résistent à la tentation d'imiter ce dévergondage! Ceux d'entre eux qui ont été les moins prudents ne s'en doivent guère réjouir; ceux qui s'en sont gardés ont pour eux les meilleures raisons. Mais ces fines damasquinures, revêtant le bronze d'oiseaux et de fleurs qui se déhanchent et s'éparpillent en grappes d'argent vif, d'or pâle, d'or sanglant, ces capricieuses damasquinures, qui ne cèdent en rien à ce que les Grecs ont rêvé de plus exquis, voilà ce qu'il importe d'étudier et d'imiter. MM. Barbedienne et Christofle, qui ont été sensibles à cet ordre de beautés, en ont comme rajeuni nos vieilles formes patriarcales.

Au milieu du Salon se dresse la vitrine des Maures, Turcs, Arabes... tout l'Islam! Des plateaux, des aiguières, — chaque sorte d'aiguières, — des chandeliers, des armes, cimeterres et rondaches, une lampe de mosquée... Qu'ai-je donc vu encore? Cela est à MM. Piot, Goupil, Wasset, Spitzer. L'arabesque, de sa géométrie, enlace toutes ces panses; les types koufiques agrémentent toutes ces frises. Rien de plus varié et rien de plus monotone; rien de plus riche et rien de plus froid. Si le décor chinois pèche par l'incorrection, ici, quelle terrible revanche : le despotisme de la correction! des figures d'une expression abstraite, qui rappellent à peine leur origine, un pétale, une feuille. Ces entrelacs compliqués se combinent d'après une méthode exacte, et cela sent son Aristote d'une lieue! Néanmoins, on ne peut nier que ces images rectilignes, curvilignes, isométriques, ces mariages de pentagones et de losanges qui donnent naissance à des triangles, on ne peut nier que cela ne soit d'un certain effet; on doit admettre encore

que les galbes de ces aiguières sont d'une élégance suprême. Nous les retrouvons au XVIe siècle, dans les ateliers de ces artistes vénitiens, dont le génie consistait moins à créer des formes nouvelles qu'à transformer, et, pour mieux dire, s'approprier les anciennes en les vivifiant.

Si, par une fantaisie du hasard, les Phéniciens se fussent avisés de naviguer dans la mer Jaune ou le golfe de Tonkin, et de déballer sur les côtes de l'Argolide ce qu'avaient inventé les Chinois, ces devanciers de toute civilisation, vous doutez-vous un peu de ce qu'il en fût advenu? Cette hypothèse est permise à tous ceux qui sentent un contraste entre l'art de l'Assyrie et celui de la Grèce. Les Hellènes, avec leur *hellénisme* excessif, se figuraient volontiers qu'ils ne tenaient rien des autres peuples ou qu'ils étaient les héritiers des Dieux. N'était-ce pas de l'amour-propre mal entendu? Qu'ont-ils perdu dans l'estime des honnêtes gens, depuis qu'on se rend compte des transformations qu'ils ont fait subir aux manières asiatiques? Voilà l'intérêt des figurines demi-barbares de M. J. Gréau : tout une riche collection, étudiée du public et commentée des archéologues (Exposition universelle).

Dans celle-ci, ce qui importe, ce sont les statuettes de la Grande Époque. On se les montre en passant, et les troupiers eux-mêmes trouvent cela *très bien fait*. L'Aphrodite sans bras, à la robe dorienne, résiste à toute analyse descriptive; c'est une de ces beautés simples qui simplifient l'admiration. La tête est ceinte d'un diadème; le péplos retombe en plis droits. Tout auprès, deux guerriers casqués : l'un nu, imberbe, armé d'une simple lance, et qui semble trop fin à première vue, se modèle au contraire fort librement; l'abdomen et les hanches y sont comme indiqués *d'un coup,* les muscles des jambes très fermes; l'œil s'éclaire d'un trou noir, très petit. L'autre, barbu comme le Ménélas, se campe revêtu du thorax, dont les ptéryges, frisées du bout, pendent jusqu'aux genoux en manière de franges. Ce thorax, aux seins rebondis, fut ensuite la cuirasse officielle des empereurs romains; puis on en déguisa les Bourbons en perruque. Il est clair que les détails du costume exigeaient un raffinement dans l'exécution. N'est-il pas déplorable que ce héros soit veuf d'une partie de ses membres, sans doute ciselés à l'avenant du reste? La petite Diane est à la fois incorrecte et conventionnelle, — deux défauts qui ne vont pas souvent de pair et qui lui nuisent assez dans le voisinage de la Vénus et des deux guerriers. Dans la même vitrine, sur son édredon de velours cramoisi, un précieux fragment recouvert de rouille, et d'une attitude charmante, laisse deviner une forme très

MÉTAL

PORTE DE TABERNACLE EN BRONZE DORÉ (XVIIe SIÈCLE)

COLLECTION DE M. ANTIQ

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

modelée; le mystère, qui l'enveloppe, nous pique et nous donne un regret.

En face, le Jupiter, dont le corps mince, élégant et jeune porte une tête léonine; un Bacchus d'une grâce sensuelle, — taille alourdie, visage rond de matrone prospère, pampre aux cheveux, peau de tigre à l'épaule; une Victoire, dressée sur ses pieds, et dont la robe s'épanouit au vent en ondes symétriques, ressortent parmi les *Heracles,* les *Hermes,* les *Poseidôn,* parmi les Aphrodites, tout le panthéon joyeux et superbe!

De petits Amours campés délicieusement sur leurs jambes dodues, le geste vivement indiqué. On a figé dans le métal comme un sourire fugitif de la cire ou de la glaise!

Puis, dans un coin, isolé sur son socle, le bel Éphèbe de M. Dutuit. C'est déjà là une figure d'école (premiers temps de l'empire), d'une beauté enseignée et qui rappelle, par sa disposition générale, le doryphore de Polyclète. On conviendra que la recherche de la beauté absolue, comme l'entendirent les Grecs et les Italiens du Paganisme, devait aboutir à une grammaire correcte, ennemie, si l'on peut dire, de l'individualisme inquiet et violent des temps barbares ou des époques troublées.

Les Romains affirment, en revanche, leur sens profond des choses réelles, quand ils écrivent la pensée sur ces visages sans regard. Les bustes des *pouvoirs,* qu'on devait alors fabriquer et vendre par tout l'empire, nous font gémir sur nos républiques et nos papes de beau plâtre blanc. Deux préteurs quelconques de M. Dutuit se distinguent entre tous par l'accent ferme des linéaments. Leurs coiffures ne sont pas ces épaisses toisons, en mèches rondes, qui ne sont souvent que des façons inintelligentes; les cheveux, au contraire, s'allongent de l'occiput au front, sillonnés de rayures d'un mouvement libre et souple. Cela n'est pas commun et cela est exact.

M. E. André possède un Hermès et un Apollon. L'un, vert pâle, assis sur une marche de porphyre, l'autre, droit sur jambes, d'un noir d'émail, réveillé de lueurs vives. Ces petits dieux grecs sont des dieux admirables. On n'imagine rien de plus minutieusement fini, ni de plus expressif. N'est-il pas désolant qu'il se faille résigner à les contempler à travers une glace? Les subtilités du modelé nous échappent; on les pressent de loin, on les devine.

Les premières civilisations usèrent de la beauté humaine, comme d'un terme tout déterminé de leur vocabulaire expressif. Ils la réduisirent au simple *substantif.* Il y eut le roi, comme il y eut le prêtre. Puis les groupes se combinèrent avec des allures de phrases : certains faits furent comme des parenthèses, certains autres comme des incidentes; et l'histoire s'étala sur

les frises des temples et les parois des tombes, avec la sécheresse exacte d'une idée simplifiée, sans éloquence et sans passion. La beauté humaine fut méconnue. Mais l'observation lente et superficielle qui effleurait l'anatomie extérieure des corps détermina le sens du mouvement, de l'action. On sut, de bonne heure, exprimer avec leur caractère propre, de rares plantes et de nombreux animaux. Les bas-reliefs de l'Ancien Empire égyptien fourmillent de taureaux, d'ânes, de lévriers exécutés avec une fermeté correcte que l'insuffisance du type humain rend plus parfaite et plus sensible. Les chevaux de Koujoundjick et de Korsabad demeureront célèbres. Les reptiles imaginaires, mais compliqués d'éléments réels, les biches aux attitudes souples, les cigognes aux pattes grêles, toute la variété des bêtes que les Chinois et Japonais ont su peindre, qu'ils ont coulées dans le moule ou taillées dans l'ivoire, s'imposeront à l'admiration comme de grandes œuvres.

En cela, il fallait que les Grecs restassent les Grecs pour se tenir les maîtres. S'astreindre à copier des formes naturelles, c'était trop peu pour eux; ils n'étaient pas gens à se satisfaire de la lutte avec ces sortes de difficultés. Étant avant tout des hommes, profondément humains et très assurés de la supériorité humaine, ils ne s'abîmèrent point dans la contemplation béate des autres règnes de la nature; et, quand ils imaginèrent des dieux, ils leur donnèrent une vie très humaine, avec des vertus, des passions, des petits défauts et une belle mine. Ils abaissèrent à leur niveau une grande Idée; mais ils élevèrent à eux ce qui était au-dessous d'eux. Leurs animaux ont cette prestance hautaine et glorieuse qui en font comme des êtres de la Fable, doués d'une puissance, d'une volonté.

Ces collections, lacune très regrettable! contiennent trop peu d'exemples pour qu'on y sente un juste équilibre entre les différentes productions de chaque peuple et de chaque époque. Une multitude de sangliers gallo-romains, figurations semi-druidiques, semi-païennes, et dont quelques-uns se ressentent d'une recherche d'art; un lion, d'un goût incontestablement supérieur, et qui fait penser à de plus grandes merveilles absentes; une tête d'éléphant, les deux têtes de mulets de M. Mannheim, un taureau qui bondit, et c'est tout!

Imaginez une collection d'antiques qui ne laisse la plus large part aux mille sortes d'ustensiles, aux parures et aux armes? Celle de M. Julien Gréau, celle de MM. Egger frères (de Budapesth) obéissent au système. Elles sont riches de ces formes qu'on n'oublie jamais, d'une variété, d'une beauté surprenantes. *Cratères* profonds et larges, où les vins se mêlaient, *cyathes* qu'on dirait moulés sur un sein de vierge, *scaphies* aux longues

recourbures de carène, *rhytons* aux museaux de bouc, *alabastrons* qui gardent le souvenir de l'albâtre, *œnochoés* dont le col s'étrangle et se festonne, tous ces vases, de la table, de la toilette et de l'autel, nous charment dans leur calme beauté de choses à demi nues.

Sur ces croupes reluisantes, quelques menus filets, quelques fines moulures; tout l'ornement demeure aux anses. On y retrouve les palmettes, les mascarons des Gorgones tragiques, des Fleuves chevelus, des Bacchus Indiens aux longues barbes calamistrées. Plus rarement, des Atlantes tendent, en guise de poignées, leurs torses musculeux, qui s'arc-boutent dans le vide.

Le candélabre de M. Mannheim offre un exemple connu de ces oppositions variées, qui sont comme la vie organique de l'ensemble décoratif. Là, des saillies s'amincissent et se superposent dans une cadence mélodique. Les gens qui se soucient des questions de principes y sauraient voir une série de patères empilées, de diamètres inégaux et d'échines diverses.

On peut goûter plus modérément les fers de hache, armilles qui s'enroulent en longs serpents, anneaux cannelés et tordus, boucles, fibules, plaques de ceinturons, strigiles... et tout le reste; mais il nous serait bien difficile d'entendre mieux l'usage et l'éloquence du bronze.

Les moindres manifestations du génie grec gardent la tranquille noblesse de l'architecture sublime : le rythme est l'âme de cette grandeur.

GEORGES BÉNÉDITE.

(A suivre.)

Panneaux de retour du même balcon qui est reproduit en tête de cet article.

JEAN-NICOLAS SERVANDONI

PEINTRE, ARCHITECTE, DÉCORATEUR ET MACHINISTE, ORDONNATEUR DE FETES PUBLIQUES.

II

L'ORGANISATEUR DES FÊTES PUBLIQUES

(SUITE[1])

Ce qui frappe dans l'histoire extérieure du siècle précédent est ce quasi-besoin de mêler à l'existence quelque chose du goût de ses artistes, pendant qu'à cette heure tout semble abandonné aux mains de l'homme de peine et du manœuvre : bonheur de la famille, pompes du culte, souvenirs de ville et de clocher, voilà où l'artiste était convié.

Il faut croire que l'édifice éphémère du *Jour de Dieu* sortit des mains de l'architecte du roi avec quelque apparence de bel éclat; car le duc d'Orléans consentit, dans le but d'en rehausser encore la magnificence, à y placer « l'unique et précieux tableau de Raphaël représentant la Vierge » — sans doute la *Vierge au voile,* — et « les plus superbes tableaux du Palais-Royal, comme les sept sacrements du Poussin, etc. »

Trois années plus tard, la Dauphine épouse l'infant don Philippe d'Espagne (août 1739).

Servandoni, qui attendait ce mariage avec une légitime impatience, ne put résister à l'attrait de reprendre, en l'élargissant dans les vastes proportions qu'on lui laissa, son dessin déjà si curieux de 1730. Cette fois, ce n'est plus le riant et frais îlot avec sa chaîne de montagnes, ses cascades, sa verte prairie, mais une ville, cité de feu, dont les rues, s'élargissant sur les bords du fleuve, laissent à de nouveaux monstres aux gueules enflammées la lice mouvante ouverte pour de furieux combats.

« Le beau lieu de la place de la statue équestre en bronze du roi Henri IV, susceptible de toute la magnificence imaginable, par sa vaste étendue, avait été choisi pour le principal objet, et comme le chef-lieu de la fête. C'est là qu'on éleva un temple de l'hymen, un portique dans le goût antique de 120 pieds de face et de 80 pieds de haut... Tous les membres

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs* du mois d'août, page 122.

de l'architecture étaient dessinés par des lampions. Aux deux côtés de l'édifice s'élevaient, le long des parapets du Pont-Neuf, 36 pyramides qui se joignaient par de grandes consoles, et qui portaient des vases embrasés sur leur sommet. »

Entre le Pont-Neuf et le Pont-Royal, espace occupé par l'illumination, la distance n'est pas petite; voici comme « le chevalier Servandoni » la sut remplir : « Dans le milieu de la Seine, et vis-à-vis le balcon préparé pour Leurs Majestés, s'élevait un temple transparent, composé de 8 portiques en arcades et pilastres, avec figures et ornements, festons de fleurs, etc., formant un salon à 8 pans, du milieu desquels s'élevait une colonne transparente, qui avait le double de la hauteur des portiques, et qui était terminée par un globe aussi transparent, semé de fleurs de lys et de tours, armes de France et d'Espagne. Ce salon, disposé en gradins, et destiné pour la musique, était rempli des plus habiles symphonistes, au nombre de 160 instruments. Entre ce temple et le Pont-Neuf étaient 4 grands bateaux ou monstres marins, destinés à jeter de l'artifice. Il y en avait 4 autres entre le temple et le Pont-Royal, lesquels donnèrent le spectacle de divers combats, vomissant de leurs gueules et de leurs narines des feux étincelants d'un volume prodigieux; les uns traçant en l'air des figures singulières, les autres tombant comme épuisés dans les eaux y reprenaient une nouvelle force, et y formaient des pyramides et des gerbes de feu, des soleils, etc. . . . . .

. . . . . .

« La joute commença la fête. Il y avait deux troupes de jouteurs, chacune était composée de 20 jouteurs et de 36 rameurs. . . . . .

« . . . Comme la présence du chevalier Servandoni était nécessaire en plusieurs endroits, pour hâter et faire exécuter à propos les instructions qu'il avait données, il parut dans un petit canot, orné de sculpture dorée sur un fond bleu, ayant pour rameurs 4 des plus fiers matelots de la rivière, en nègres, avec des ceintures et un simple tonnelet. Il fut applaudi à plusieurs reprises par le public, qui a fort approuvé l'ordonnance ingénieuse de la fête dont il avait le soin et la conduite. . . . . .

. . . . . .

« A l'heure de l'illumination, on vit une sorte d'illumination toute nouvelle à Paris, et qui a fait un très grand plaisir. C'étaient 70 ou 80 petits bâtiments de différentes formes et gabaris, dont la mâture, les vergues, les agrès et les cordages étaient dessinés par de petites lanternes de verre mouvantes au nombre de plus de 10,000 lumières. Cette brillante flotte entra dans le grand canal du côté du Pont-Neuf, et, après diverses espèces de marches figurées, elle se divisa en 4 quadrilles, et vint border les rivages de la Seine. Un même nombre de bateaux de formes singulières, et chargés de divers artifices, allèrent se placer alternativement avec les bateaux de lumières. Le salon de la musique paraissait comme au centre de cette brillante et galante flore, et semblait sortir du sein des feux et des eaux. »

L'œuvre du décorateur est complète. Il a su appliquer dans cette occasion, avec les principes de l'architecte que le temple du Pont-Neuf et l'édifice du milieu de la rivière faisaient admirer, le tact parfait de l'improvisateur habile et plein d'expérience sur le grave sujet de la curiosité des masses, saisissant la foule avide par ce qui la frappera toujours : lumière et mobilité. Une illumination semblable à l'étonnante féerie que donnait le 30 juin 1878 l'enthousiasme national aux étrangers venus dans Paris pour admirer notre Exposition dut être universellement admirée; mais le succès immense de cette nuit

fameuse fut tout entier à cette *fête vénitienne* du bois de Boulogne, où, sur le lac chéri du Parisien, l'on voyait ces gondoles enguirlandées aux cent lumières diverses voguer tranquilles sous l'embrasement varié à l'infini d'un feu d'artifice qui, dans les mille formes de ses jets de flammes, semait d'étoiles d'or le firmament dont le calme serein sembla s'associer à la joie de la terre.

L'homme, en effet, aime ce qui se meut, varie, change, étonne, se métamorphose; le seul objet dont la perpétuelle durée l'enchanterait est le jour, la lumière, la clarté : voilà l'énigme de cette ardeur avec laquelle on le voit courir aux illuminations, aux feux de fête. *Lux in tenebris lucet, et tenebræ eam non comprehenderunt.* Et c'est l'étonnement de la nature, des ténèbres qui nous réjouit; à l'envers de Prométhée qui enlevait le feu du ciel, nous voulons dérober à la terre ses voiles et sa nuit.

Peu de temps après les réjouissances dont on a parlé, Mme la Dauphine, devenue infante d'Espagne, quitta bientôt Paris pour gagner Madrid; Servandoni organisa des fêtes sur le parcours du royal couple. A Bordeaux, à Bayonne, même magnificence que dans la capitale, et le *Mercure,* sans nommer notre artiste, laisse assez entendre que tout autre eût été inhabile à ces sortes de travaux. Quelques années plus tard, le Dauphin fut fiancé à une infante et les fêtes de l'année 1739 recommencèrent avec autant d'éclat que de bonheur pour les talents de Jean-Nicolas. Ce fut en 1745 que le Dauphin ramena de Madrid sa jeune épouse à travers les villes du midi festonnées et parées comme leur nouvelle souveraine. Servandoni changea Bayonne, Bordeaux, Poitiers, Tours en de gigantesques arcs de triomphe aux cent bras et la longue route royale de Paris en une interminable avenue pavoisée, enguirlandée, fleurie. Il sut faire aimer bien vite cette belle France en fêtes par l'étrangère que la politique nous envoya, comme il avait fait regretter les bords de la Seine, Bordeaux la superbe et Bayonne au doux fleuve, par l'heureux époux de la Dauphine, don Philippe d'Espagne. Cette fois le *Mercure* prononce le nom de Servandoni, mais sans plus amples détails. Qu'importe; quand on connaît la mesure de quelqu'un, on en peut augurer les efforts.

« Passage à Bordeaux de Madame la Dauphine, Marie-Thérèse d'Espagne, venant de Madrid pour aller à Paris.

« Le chevalier Servandoni se trouvant à Bordeaux, les jurats, conjoinctement avec l'intendant de Guyenne, l'ont prié de les aider de ses talents pour marquer à madame la Dauphine leur zèle de la façon la plus éclatante. » (*Mercure* de février 1745.)

La Dauphine entra dans Bordeaux par la porte des Landes qui portait comme inscription la naïve légende patoise :

A LA BONNE ARRIBADE DE NOSTRE DAUPHINE.

Les réjouissances données à Paris, pour être moins pittoresques et plus ordinaires que les précédentes, firent voir la fécondité d'un artiste dont le genre a parfois le côté périlleux de la monotonie et des répétitions qui peuvent souvent être pardonnées à cause de l'exacte similitude des circonstances et des buts, mais dont le caractère altier de Servandoni et son insatiable ambition de paraître sans cesse nouveau, ingénieux, ne pouvaient s'arranger. La Seine avait été le théâtre des premiers grands succès, Servandoni reste cette fois sur la terre ferme.

L'exposition du Musée des arts décoratifs a possédé cette année un précieux album de Cochin, relatif à ces fêtes. Le catalogue le décrit ainsi : Description des festes données par la Ville de Paris les 25 et 26 février mil sept cent quarante cinq, à l'occasion du mariage de monseigneur le Dauphin avec madame Marie-Thérèse, infante d'Espagne, par Charles-Nicolas Cochin (appartenant à Mme la duchesse de Luynes, au château de Dampierre). Série unique en son genre des dessins du petit-maître, exécutée en vue d'un grand ouvrage qui devait conserver le souvenir de ces royales noces. L'on pouvait voir dans les mêmes galeries deux autres compositions de Cochin : *Dessins des bufets du bal de l'hôtel de ville,* pour la fête dont nous parlons, tant était minutieuse l'organisation de réjouissances telles que celle-là.

Le caractère particulier des décorations du mariage de 1745 est surtout monumental.

« Le principal édifice se voyait sur la place Dauphine; il représentait un arc de triomphe de figure triangulaire, ouvert de quatorze grands portiques décorés en architecture régulière par dehors, et en compartiment de marbre incrusté par dedans; le frontispice de marbre de différentes couleurs et décoré de colonnes composites portait un couronnement dans lequel plusieurs figures allégoriques savamment disposées et peintes au naturel annonçaient le mariage de Mgr le Dauphin. Quatre des édifices restants étaient placés aux quatre coins de la ville; ils étaient désignés sous le nom des *Quatre Saisons.*

« Le *Printemps* était représenté sur la place Louis-le-Grand (aujourd'hui place des Victoires) par deux plans de marronniers adossés contre des corps de treillage, qui formaient, de chaque côté de la statue équestre, une salle ouverte de quatorze portiques et terminée par deux magnifiques pavillons. Les principales faces de ces pavillons représentaient un portique en marbre couronné d'un fronton aux armes des augustes époux; les deux faces des retours étaient couvertes par une grande fontaine de différents marbres, ornée de groupes de marbre blanc avec allégories. Une Grange, d'une construction légère et galante, représentait l'*Été* sur la place du Carroussel; elle était formée par une distribution de piliers sveltes en façon de balustres. Ces balustres étaient couronnés dans le contour de la salle par une frise en festons de fleurs, dans les galeries par des pentes découpées, et sur le pourtour extérieur des faces par une campagne chargée de trophées, de moissons, et interrompue dans le milieu de la principale face par un couronnement cintré, au-dessus duquel les Génies de la France et de l'Espagne soutenaient les deux écussons de France et de Navarre. Le fond, sur la longueur de cette Grange, était fermé par un seul tableau, et par une agréable illusion il laissait voir à travers les balustres une vaste campagne où l'on faisait la moisson : ce tableau était interrompu par un magnifique buffet posé en face de la principale entrée; aux quatre angles intérieurs de la salle étaient quatre statues de marbre blanc, portant les figures de Diane, Vénus, Junon et Cérès; et les deux fonds étaient garnis d'un grand tableau représentant Terpsichore et Apollon; au bout, les balustres portaient chacun une girandole dont les lumières formaient une fort belle illumination.

« L'*Automne* était représentée dans la rue de Sèvres par une grande vigne italienne dont le mur d'enceinte était percé de dix-huit portiques décorés en petites colonnes de marbre, et couronnés d'une corniche portant une balustrade garnie de paniers de fruits et de groupes de petits vendangeurs. Des ceps de vigne naissaient aux pieds des colonnes et couvraient en serpentant les quatre faces de cet édifice; sur le grand trumeau entre les deux arcades, aux deux bouts de la vigne, étaient représentés d'un côté Vertumne et Pomone avec

les armes de France et de Navarre, de l'autre, Bacchus et Ariane avec les écussons des époux royaux.

« Sur la place de l'Estrapade, une grande grotte de rocailles et de glaçons représentait parfaitement l'*Hiver*. On y entrait par quinze ouvertures; le frontispice de la principale entrée était formé par deux groupes de Termes portant des paniers de glaçons, et était terminé au-dessus de l'arcade par un attique de rocailles et glaçons, représentant en bas-relief l'antre d'Éole, du fond duquel on voyait sortir les Aquilons soufflant la grêle et la neige. Les armes de France étaient placées sur ce frontispice; l'intérieur de cette grotte était garni de glaçons et le fond était occupé par un grand buffet orné de figures convenables.

« Le sixième édifice était placé à la porte Saint-Antoine et représentait le *Carnaval:* c'était une salle de bal de figure triangulaire, ouverte de quatorze portiques, ornée de guirlandes de fleurs naturelles et couronnée d'une corniche portant une balustrade d'entre-lacs. La principale entrée était flanquée de deux groupes de pilastres qui portaient un grand balcon cintré, au-dessus duquel on découvrait de loin une mascarade à l'italienne; les termes de Mercure et Momus étaient adossés aux deux côtés du chambranle de l'arcade.

Toutes ces salles étaient ingénieusement éclairées dehors et dedans par des terrines recouvertes d'ornements de fer-blanc, et dont l'assemblage formait des dessins très agréables. . . . . .

. . . La nuit du dimanche 28 février au 1er mars avait été choisie pour le bal que la Ville devait donner... » (*Mercure,* février, supplément 1745.)

La princesse, objet des acclamations du peuple et des réjouïssances de Paris, n'eut pas le loisir de savourer longtemps le bonheur qu'on trouve dans une cour française; pour la jeune infante, les pompes des morts royales succédèrent vite aux arcs de triomphe, et le lendemain d'un beau jour fut un malheur public. Après deux ans de veuvage, le Dauphin épouse en secondes noces Marie-Josèphe de Saxe.

« Le roy ayant permis aux prévôts des marchands et échevins de la ville de Paris de célébrer par des fêtes solennelles le mariage de Mgr le Dauphin avec la princesse Marie-Josèphe de Saxe, Sa Majesté en fixa l'exécution au treize février de l'année mil sept cent quarante-sept, jour de l'arrivée de la princesse, et de l'union de ces augustes époux. » C'est ainsi que débute la *Description de la fête de* 1747, grand volume du temps, superbement relié. Des sept estampes qui viennent à la suite du pompeux récit pour le compléter et l'embellir, six figurent des chars promenés par la ville et défilant traînés de leurs huit chevaux à caparaçons d'or, sur la place des Victoires.

« Le *Char de Mars* est le plus grand et le plus élevé de tous. C'est un amphithéâtre à plusieurs étages de gradins fermé par des soubassements contournés. On y voit un héros distribuant des récompenses à une foule de guerriers. Le dieu Mars, placé au plus haut du char, se repose sur des trophées. . . . . .

« Du milieu du *Char de l'Hymen,* s'élève un autel posé sur une estrade. Le dieu de l'hyménée, assis au plus haut du nuage, tient d'une main les portraits en médaillons de Mgr le Dauphin et de Mme la Dauphine et paraît allumer de l'autre le feu de l'autel.

« Le *Char de Cérès* a la forme d'un chariot plein de gerbes de la plus belle moisson, et est décoré d'ornements relatifs aux travaux de la campagne. Au-dessus d'un sommet de gerbes disposées solidement paraît la déesse assise dans un palanquin tiré par des dragons.

« Le *Char de Bacchus* a la forme d'un grand plateau chargé de tonnes de différentes grandeurs. Dans le milieu du plateau est un berceau de treillage de seize pieds de hauteur dont la partie supérieure forme un pavillon portant pour amortissement une corbeille remplie de fruits. Sous ce berceau paraît le dieu Bacchus, assis sur une tonne recouverte par des peaux de tigre.

« Le *Char de la Ville* représente le vaisseau qui caractérise la capitale. Deux dauphins placés sur la proue jettent des bouillons d'eau, dont la chute forme la masse des flots qui paraît tenir le vaisseau. Le mât du vaisseau, arrêté sur les flancs par des aubans de soie, porte à son extrémité une flamme blasonnée des couleurs de la ville. La chambre de la poupe renferme les provisions destinées au public. L'ancienne Lutèce, assise au haut de la poupe, est accompagnée de deux nymphes appuyées sur des urnes. »

Ces allégories vivantes, dont on fait aujourd'hui un usage si répété dans les cavalcades que s'offrent entre elles nos villes de province, sont remarquables ici par le goût simple et *galant* du siècle dernier, l'habile époque du falbalas.

La nuit close, après que les chars eurent fait la longue admiration d'une journée, le feu d'artifice commence. « La décoration de ce feu représentait un temple destiné pour les noces de Neptune et d'Amphitrite; il était de figure octogone, ouvert sur les huit côtés. (La dernière gravure de l'in-folio dont nous parlions représente cette construction.) Son architecture était composite, en marbre de couleur, avec entablement doré. Devant la principale face du temple, et au pied des degrés qui y conduisent, on voyait Neptune et Amphitrite dans un char de nacre traîné par deux chevaux marins et conduits par l'Amour qui portait le trident du dieu de la mer. Ce char était accompagné de plusieurs divinités des eaux, montées sur des dauphins. Un grand cintre d'arcades, appuyé sur les entablements, couronnait la face du fond, et était couvert d'un tableau dans lequel la France était peinte, recevant des mains du Génie de la Pologne le portrait de Mme la Dauphine. Un autel était placé au milieu du temple, et à la droite de cet autel paraissait l'Hymen qui y mettait le feu avec son flambeau. Tout l'édifice était construit sur un socle de roches, couvertes des diverses richesses de la mer, et sur lesquelles étaient aux quatre angles quatre groupes composés chacun d'une naïade et d'un triton. . . . . Le feu commença par la flamme de l'autel, laquelle fut allumée par le flambeau de la figure de l'Hymen; le reste de l'artifice partit des roches qui formaient le socle. . . . . »

Il ne faut pas que j'omette de rappeler le projet d'une fête qui devait être donnée à Paris pour la paix de 1749. « Ce projet », écrit d'Argenville, « était d'établir une magnifique décoration depuis le pavillon des Tuileries sur le quai, jusqu'au bout du jardin de l'Infante. Sa hauteur aurait excédé le comble de la galerie du Louvre; le temple de la Paix devait être construit sur un énorme rocher, dans le bassin de la rivière. De l'hôtel de Bouillon, superbement décoré, le roi et sa cour auraient vu la fête agréablement terminée par le changement subit des décorations de la galerie du Louvre. Plus de 600,000 personnes auraient pu jouir de ce spectacle. »

Dans ces réjouissances et fêtes de toute sorte, que l'artiste ait placé son œuvre sur la terre, sur l'eau ou sur des machines roulantes traînées par les huit chevaux traditionnels, il reste toujours peintre, architecte, décorateur. Ce qui domine, c'est le temple avec ses colonnes marmoréennes et son style ionique. Servandoni avait entrevu que, pour flatter un

public, il faut donner un aliment aux curiosités les plus diverses. Dans un feu de nuit, la foule est surtout frappée de l'éclat, des couleurs, des formes de l'artifice, de la suite changeante des fusées aériennes ; les gens de goût (au siècle dernier ils n'étaient pas rares) y voient l'agencement de parties multiples en un tout complet, les rapports nécessaires du détail à l'ensemble, du principal aux accessoires. La pensée de Servandoni fut l'union des arts durables, et dont les manifestations sont stables d'ordinaire, avec les créations rapides que devait enfanter l'esprit inventif qui le servait si bien, excité, éperonné par les circonstances et la difficulté, suite naturelle d'une œuvre énorme à entreprendre et à terminer en quelques jours. Qu'est-ce, en effet, qu'un arc de triomphe, l'ornementation d'une rue, l'érection d'un temple à l'Hymen, sinon l'architecture du moment modelée sur celle d'un siècle et destinée par l'illusion convenue du spectateur à perpétuer pour jamais les souvenirs d'une journée joyeuse et triomphante? Parfois la réalité prend la place de cette illusion, et les monuments éphémères d'une fête publique tombent pour voir s'élever en leur lieu un arc de triomphe en pierres de granit et à bases profondes et solides ; les portes Saint-Martin et Saint-Denis en sont un bel exemple à la gloire de Louis XIV.

L'habileté de Servandoni à satisfaire tout le monde fit qu'on le choya à la cour comme à la ville. Il eut beaucoup d'envieux, mais point de rivaux : c'est le sort des grands talents. Le manque total de documents sur les autres ouvrages de notre artiste, entre autres les réjouissances que donnèrent Reims, Bayonne, Lille, Lyon, au moment de la publication de la paix en 1749, puis Sceaux, Amiens, Saint-Germain-en-Laye, ne doit pas nous empêcher d'affirmer qu'elles furent dignes à coup sûr de celles de Paris. *Ab uno disce omnes.*

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

(*A suivre.*)

CORRESPONDANCE DE GALICIE

LES ARTS DÉCORATIFS CHEZ LES POLONAIS

(SUITE [1])

III

A ville de Cracovie a pris au développement des arts industriels de la Galicie une part aussi vive que Lemberg, sinon moins directe. Cracovie, fière à juste titre de son académie de peinture, se préoccupe principalement de beaux-arts. Mais l'art est un, et le point de perfection des arts industriels est en raison du degré d'élévation de l'art pur. C'est ce qu'ont prouvé l'Italie sous la Renaissance, et la France à diverses époques.

Cracovie possède aussi un musée industriel. Il a été fondé par M. Baraniecki, qui a eu le mérite d'en concevoir seul le projet, et de pourvoir lui-même aux dépenses de son établissement.

Les collections du musée se trouvent réunies dans trois grandes salles. La première contient toutes sortes de blé et de grains, de la poterie galicienne et des échantillons de divers marbres du pays.

Dans la deuxième salle, on trouve des spécimens de céramique, de faïences et de verrerie, destinés à servir de modèles; puis des produits de l'industrie de la laine, du coton et de la soie, provenant des divers pays de l'Europe; enfin des modèles d'ouvrages de bois de tous genres, et des échantillons de l'industrie métallique.

La troisième salle, qui sert de classe de dessin, contient, outre de nombreux modèles de plâtre employés par les élèves, des antiquités et des livres traitant d'ornement et de décoration.

M. Baraniecki a ajouté aux collections un cours de dessin, une école de peinture et de gravure sur bois, et un *institut de demoiselles* à qui l'on enseigne le dessin et la chimie industrielle, cette science si utile dans plusieurs branches de l'art décoratif, et pour laquelle le musée possède un laboratoire remarquablement organisé.

M. Baraniecki a encore établi dans son musée un atelier de moulage, où l'on ras-

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, page 146.

semble les ornements les plus remarquables des monuments célèbres de Cracovie. On peut juger quelle sera, un jour, la richesse de cette collection.

Un établissement à Cracovie qui rend de grands services aux arts décoratifs, c'est l'Université des Jagellons, monument imposant par la beauté de son architecture gothique, et par les grands souvenirs qu'il rappelle. Les artistes trouvent d'innombrables matériaux d'études dans sa bibliothèque célèbre et dans son musée d'archéologie. Outre que ce dernier renferme une quantité d'objets préhistoriques, on y rassemble des collections qui formeront l'historique des arts industriels en Pologne.

L'Académie des sciences possède aussi un musée archéologique, mais de bien moindre importance.

A côté de ces musées publics, Cracovie renferme des collections privées qui sont mises, par leurs obligeants propriétaires, à la disposition des artistes industriels, toutes les fois qu'il en est besoin.

Une des plus belles est celle du prince Lubomirski qui, outre une galerie de tableaux remarquables, possède de beaux meubles de Dantzig, de curieuses tables d'argent, et une collection fort intéressante de vieilles horloges.

M. P. Popiel, député à la Diète galicienne, parmi un grand nombre d'objets d'art industriel, possède une magnifique collection de majoliques italiennes.

Citons encore la collection d'objets d'art de Mme la princesse Marceline Czartoryska, la grande pianiste que connaît toute l'Europe, la belle collection de verre de Venise et de meubles de Dantzig du prince Jablonowski, et les vieilles porcelaines de Mme Czajkowska.

Nous aurons fini d'énumérer tout ce que Cracovie a fait pour les arts industriels de la Galicie, quand nous aurons dit que l'enseignement du dessin y est donné, hors de l'Académie des beaux-arts, dans vingt et un établissements de la ville : l'Institut technique, l'École industrielle, l'École Réale, l'École normale, les deux Gymnases, les sept écoles de garçons, et les huit écoles de filles. Car, l'étude du dessin, qui est prise en sérieuse considération dans toute la Galicie, est inscrite au programme de toutes les écoles.

Dans plusieurs des contrées de l'Europe, le mouvement des arts décoratifs se borne aux villes principales, voire même à la capitale; en Galicie, il s'étend aux petites villes, et jusque dans les moindres campagnes. Car le perfectionnement de la main-d'œuvre industrielle fait ici partie d'un programme patriotique, de l'exécution duquel dépend l'existence même des populations galiciennes.

Une affreuse misère règne dans toute l'étendue de la Pologne autrichienne. Elle a pour cause le déplorable état de son industrie. Et, cependant, elle pourrait être riche par les trésors de son sol et les facultés de ses habitants : c'est ce que le comte W. Dzieduszycki a démontré avec la plus entière évidence. Mais de quoi lui servent ses richesses, si tous les moyens ont été employés pour l'empêcher d'en faire usage ? Non seulement les frontières d'Allemagne et de Russie lui sont hermétiquement fermées, non seulement on lui interdit tout trafic avec les autres parties de l'empire; mais on l'a mise, même, dans l'impossibilité de faire chez elle concurrence à l'industrie autrichienne; et l'on a employé, pour atteindre ce but, des moyens économiques parfois bien extraordinaires.

Nous reconnaîtrons volontiers que l'État a adouci les rigueurs auxquelles la Galicie était soumise. D'ailleurs, en lui accordant l'autonomie, il lui a donné les moyens d'améliorer sa condition. Mais l'amélioration sera-t-elle bien sensible tant que les fabriques et

les manufactures, c'est-à-dire les sources mêmes de la production, auront à supporter des charges si considérables qu'elles en empêchent la prospérité quand elles n'en causent pas la ruine, et qu'elles découragent les capitalistes qui seraient tentés d'en établir?

C'est un remède à cette situation que cherchent ceux qu'anime un patriotisme éclairé. Ils essaient de créer des sources de production que l'État ne puisse tarir; en attendant, ils s'efforcent de donner aux rares produits de notre industrie le seul moyen de concurrence qu'ils puissent avoir : la perfection de la main-d'œuvre.

Les villes de province concourent vaillamment à atteindre ce but. Leurs ressources restreintes ne leur permettent pas le luxe d'un musée industriel; toutefois, quelques localités en possèdent d'inappréciables, dans les collections des seigneurs polonais, qui mettent patriotiquement leurs richesses artistiques au service de l'industrie. Entre autres, le château de Podhorce, au prince Sanguszko, celui de Krasiczyn, au prince Sapieha, par la richesse et la variété de leurs collections, peuvent être comparés aux plus beaux musées de l'Europe.

Les municipalités emploient leurs faibles ressources à créer des institutions, qui sont appelées à rendre les plus grands services à l'industrie et aux arts décoratifs. Quelques-unes sont à la fois des centres de production et d'enseignement. Citons, parmi les plus connues, l'école d'architecture de Bralej, les écoles de céramique de Kolomé, de Grodek, de Nowy-Sacz, et l'école si artistique de dentelles établie à Czorków.

Plusieurs villes réunissent leurs petits manufacturiers en société industrielle. Telle est Sambor, qui a fait de si grands progrès dans l'art des métaux non précieux, et, surtout, dans la fabrication des meubles, grâce à l'habile direction que le professeur Laszkiewicz imprime aux apprentis réunis en école.

La ville de Drohobycz, sous le même régime, a, de même, rapidement perfectionné plusieurs branches de ses arts industriels. En outre, son école de dessin renferme un commencement de musée.

Ce qui est d'une grande efficacité en Galicie, ce sont les écoles *réales* et les écoles industrielles. Dans les écoles réales, sans négliger les objets d'instruction générale, on concentre spécialement les études sur des branches relatives aux arts industriels. A cet effet, elles se composent de différentes sections : mécanique, chimie industrielle, ponts et chaussées, architecture, métallurgie, etc.

Dans les écoles industrielles, on enseigne exclusivement les métiers dans leur théorie et dans leur pratique.

Chaque ville de quelque importance possède une école réale. Les écoles industrielles sont plus rares; leur entretien coûte cher. Le gouvernement autonome voudrait que l'État autrichien l'aidât à en établir. Mais celui-ci y paraît peu disposé.

Dans les campagnes, l'honneur des progrès de l'industrie revient aux seigneurs polonais propriétaires des villages. Ils s'efforcent d'y développer ce qu'on appelle ici le *przemysl domowy;* c'est-à-dire les industries exercées par le paysan dans sa cabane.

A la campagne, les paysans, dans leurs vêtements de toile blanche, travaillent durant l'été dans ces champs immenses dont, au delà du village, on aperçoit la verte étendue, si vaste qu'elle donne l'impression de l'infini de la mer! Mais quand, l'hiver, les cabanes couvertes de chaumes sont à demi ensevelies sous la neige qui recouvre tout le paysage, et dont l'aveuglante blancheur va s'éteindre à perte de vue, dans la teinte grise du ciel, alors,

au milieu de cette mort de la nature, une vie active s'éveille dans chaque cabane, qui devient fabrique ou manufacture, et où s'exercent, en pleine campagne, presque toutes les industries des villes.

Les arts industriels produisent pour leur part des meubles et toutes sortes d'ouvrages en bois sculpté, des tapis aux ornements d'éclatantes couleurs, des étoffes imprimées, des rideaux richement brodés, des ouvrages de divers métaux pour orner les églises, une curieuse bijouterie très originale, des parures de coraux et de jolies pierres trouvées dans les montagnes, des ouvrages en corne et en os, des costumes polonais artistement soutachés, des poteries, des ornements de terre cuite pour les bâtiments, et surtout des poêles monumentaux en faïence, et qui sont célèbres en Galicie par la richesse et l'originalité de leur décor.

En outre, les seigneurs polonais ont fondé en pleine campagne différents établissements où peut se perfectionner l'habileté artistique naturelle, que les paysans galiciens possèdent à un si haut degré. Tels sont, parmi les plus importants, l'école de sculpture sur bois que la comtesse Anna Potocka a établie, depuis quelques années, dans ses terres de Rymanow; celle du même genre qui a été fondée à Zakopane, pour les montagnards, par la Société Carpathique; les écoles industrielles villageoises de Wiazownicy et de Piekarach.

On a même commencé à établir dans les villages, à l'usage des artisans, des écoles spéciales de dessin qui tendent à se propager rapidement.

Sans doute, toutes les mesures prises en Galicie pour le perfectionnement des arts décoratifs sont excellentes, mais, pour produire tout leur effet, elles ont besoin d'être accompagnées d'un grand mouvement industriel, qui hâte le développement de l'habileté des artistes, par une active pratique, qui excite leurs facultés, par la nécessité de trouver des conceptions nouvelles pour suivre le courant du progrès, et de perfectionner sans cesse pour soutenir la concurrence.

IV

Dans la partie russe de l'ancienne Pologne, Varsovie se distingue, entre toutes les autres villes, par le développement de ses arts décoratifs. Ils ont atteint, dans certaines branches, un degré de perfection qui résulte surtout de l'activité industrielle de cette grande cité, dont la production a devant elle le vaste débouché de tout l'empire russe.

Toutefois, l'expérience que donne la pratique ne suffit pas dans les arts décoratifs; il y faut joindre l'étude, la science : divers produits de l'industrie varsovienne le prouvent de reste. Nous ne trouvons pas qu'on ait fait à Varsovie tout ce qu'une ville de cette importance aurait pu faire pour hâter le perfectionnement des arts décoratifs.

Mais il faut dire aussi que, dans la voie de certains progrès, l'évolution du royaume de Pologne est enrayée par celle de l'empire moscovite, auquel il est incorporé.

Or, on sait qu'en Russie les arts industriels sont peu développés. Les causes de ce retardement sont multiples et compliquées, et résistent aux efforts du gouvernement pour les faire disparaître. Car il s'en faut qu'en Russie l'État néglige les arts industriels. Prin-

cipalement, l'enseignement du dessin a été, sinon suffisamment répandu, du moins très sérieusement organisé, là où il a pu l'être, et d'après les meilleures méthodes employées en Europe; attendu que l'enseignement du dessin fait en même temps partie de l'instruction publique, à la propagation de laquelle l'État a déployé plus d'énergie que dans aucune autre réforme.

Heureusement, grâce à l'intérêt politique que trouve le gouvernement à y propager les idées russes, ce sont les provinces polonaises qui bénéficient le plus largement de tout ce qui a été fait pour l'instruction publique et l'étude du dessin.

Dans la seule ville de Varsovie, il y a, pour les garçons, 6 gymnases, sur 126 établis dans toute la Russie d'Europe; 2 pragymnases, sur 32; une école réale, sur 27. Dans toutes ces sortes d'établissements, le dessin est obligatoire. Il l'est également à Varsovie, dans les écoles communales, mesure qui n'a pu être généralisée dans l'empire.

De plus, 12 écoles industrielles du dimanche ont été établies pour les ouvriers. On y enseigne principalement le dessin et la chimie industrielle. Leur entretien coûte annuellement 10,000 roubles, sur lesquels l'État en paie trois.

Parmi les gymnases de femmes, qui ont été fondés par l'impératrice Maria Alexandrowna, et dans lesquels l'étude du dessin tient une place si importante, la plupart de ceux qui se trouvent en Pologne sont entretenus aux frais du Trésor. Sur les 54 établissements de ce genre, existant dans la Russie d'Europe, le seul arrondissement universitaire de Varsovie en compte 9, dont 4 à Varsovie même. Ils reçoivent chacun 14,000 roubles par an. Enfin, sur les 15 qui sont répartis entre les chefs-lieux de gouvernements, 8 se trouvent dans des villes de l'ancienne Pologne : Kiew, Kamieniec de Podolie, Jitomir, Mohilew, Minsk, Witepsk, Kowno et Grodno.

Hors des établissements de l'État, le dessin est encore enseigné, à Varsovie, à l'école spéciale qui a été établie, dans ce but, pour les ouvriers, par la *Société d'encouragement des beaux-arts*. Elle est gratuite; les cours ont lieu le dimanche. Elle compte, parmi ses professeurs, le célèbre peintre polonais Wojciech Gerson.

Varsovie possède un musée industriel. Il n'existe que depuis 1875. Il porte le titre de *Musée d'industrie et d'agriculture*.

Sa création est due au prince Thadée Lubomirski : elle a obtenu la haute approbation du tsar.

Le prince a exécuté son œuvre avec l'aide d'un groupe de citoyens, constitués en société scientifique.

La moitié du capital de la société a été fournie par ses vingt et un membres fondateurs, qui ont versé chacun 3000 roubles. Cette première mise de fonds s'est accrue de la cotisation des membres titulaires, qui paient chacun 500 roubles à leur admission, laquelle doit être agréée par le ministre des finances.

L'administration de la société se compose des vingt et un membres fondateurs, formant un comité de patronage, et d'un comité directeur de douze membres, que les membres fondateurs élisent parmi les membres titulaires. Les membres du comité directeur sont inamovibles. Ils choisissent parmi eux un président et deux vice-présidents. Le président actuel est le comte Ludwik Krasinski; les deux vice-présidents sont : MM. F. Sobanski et J. Natanson.

Le comité directeur doit, chaque mois, rendre compte de son administration à l'Assem-

blée générale. La société du musée est tenue, de même, de présenter, chaque année, au gouvernement un rapport de ses actes.

Les dépenses du musée s'élèvent à près de 6000 roubles par an. Cette somme est fournie par le revenu de son capital. Ni l'État ni la ville ne donne de subside.

Les objets qui composent les collections proviennent, pour la plus grande partie, de dons faits au musée. En outre, le musée possède une bibliothèque qui est en voie de formation; il tient un cours de dessin et de chimie industrielle, pour les deux sexes, à des heures différentes; il donne de fréquentes conférences sur des sujets d'industrie et d'agriculture; et il ouvre tous les ans une exposition industrielle. Celle qui a eu lieu cette année concernait les tissus de tous genres. Ajoutons que l'enseignement du musée est gratuit, au point qu'on y fournit même pour rien tous les objets dont les élèves ont besoin pour dessiner.

Une particularité non moins étrange que la présentation des nouveaux membres au ministre de l'intérieur, c'est que le musée n'a pas le droit d'avoir des salles spéciales pour les cours de dessin; ils doivent se tenir dans les salles d'exposition. Mais il faut ne s'étonner de rien en Russie. On sait que jamais nation plus intelligente n'a donné le spectacle d'anomalies plus bizarres, et, surtout, n'a été douée d'une administration plus étrangement tracassière.

Un fait plus regrettable, c'est que, depuis cinq années que cette utile institution existe et fonctionne, elle n'a pu ouvrir ses galeries au public faute d'un emplacement suffisant pour y organiser ses collections. Matières premières, produits de l'industrie et des arts décoratifs, instruments d'agriculture, tout est entassé en confusion dans quelques salles, qui contiennent d'autant moins de place qu'on n'y peut rien exposer au centre, lequel est réservé pour les cours de dessin.

Le loyer de cet étroit local coûte au musée 2600 roubles, presque la moitié de son revenu. Il lui est impossible de consacrer à son logement une somme plus forte. Le comité a fait des démarches auprès de l'administration pour obtenir, parmi les bâtiments de l'État, un emplacement suffisant dans un local inoccupé. Il offrait, en échange, si l'on ne voulait pas le lui concéder gratuitement, de payer annuellement la somme consacrée au local actuel. Mais, quoique les locaux sans emploi ne manquent point, parmi les immeubles de l'État, la requête raisonnable du comité est restée, jusqu'à présent, sans résultat.

En attendant l'ouverture du *Musée d'industrie et d'agriculture,* les artistes industriels peuvent étudier avec profit les collections du musée des beaux-arts. Cet établissement se compose d'une galerie de tableaux et d'un cabinet de modèles de plâtre.

Parmi les tableaux, on trouve beaucoup de toiles remarquables des maîtres anciens de toutes les écoles.

Le cabinet de modèles de plâtre a été fondé par Stanislas-Auguste, avec les présents que lui envoya le pape Clément XIV, et qui consistaient en moulages provenant des monuments de Rome.

Quand vint au roi, entre deux partages de son royaume, la pensée d'établir une Académie des beaux-arts, il commença par compléter cette collection en y faisant ajouter des spécimens d'ornementation, choisis parmi les plus beaux monuments d'Italie, de France, d'Allemagne et d'Angleterre.

A la fin de son règne, la valeur de ce musée, composé uniquement de modèles de

plâtre, était évaluée à 1800 ducats. Aujourd'hui, il contient pour ainsi dire toute l'histoire de l'art architectural grec, depuis ses commencements jusqu'à ses dernières époques, et de nombreux spécimens de l'architecture française, italienne, allemande, anglaise. En plus, 62 statues, les principaux chefs-d'œuvre de la statuaire grecque, de Canova et de Thordwaldsen; 195 bustes, 15 torses et 160 bas-reliefs, parmi lesquels la frise du Parthénon, les portes de L. Ghiberti et des bas-reliefs de Witt Stwosz.

Outre ces musées, il exisie encore, soit à Varsovie même, soit hors de ses murs, une multitude de modèles inappréciables, dans les brillants palais de l'aristocratie polonaise, dont quelques-uns renferment des collections qui en font des musées d'une grande richesse. Tels sont Czerniakow, Mokotów, célèbre par ses beaux gobelins, ses porcelaines et ses meubles; Mariemont, Bielanie, Jablonna qui renferme de si précieuses collections archéologiques, et surtout Willanow, où, depuis si longtemps, les artistes de tous genres ont trouvé une source d'études inépuisable.

Willanow fut construit par le roi Sobieski, qui fit exécuter la maçonnerie par des Turcs, prisonniers de guerre, et la décoration par des artistes italiens. Son fils l'ayant vendu, il appartint dans la suite à Auguste II, et devint finalement la propriété des comtes Patacki, qui l'ont conservé.

Willanow, par les richesses qu'il renferme, est le San-Donato de la Pologne.

Les anciens appartements de Sobieski sont surtout remarquables. Principalement *la chambre de soie verte,* qui renferme de magnifiques meubles d'ébène et de bois de rose, incrustés d'ivoire et d'écaille, dons du pape Innocent XI; *la chambre de velours cramoisi*, avec sa collection de vieilles horloges et ses merveilleuses cassettes à bijoux; *la chambre de velours orangé; la chambre de velours vert* et *la chambre d'argent,* qui contiennent tant de portraits et d'antiquités; *la salle blanche,* où l'on voit, dans des armoires de Boule, en ébène incrusté de bronze doré, 164 vases étrusques.

Mais, ce qui est tout à fait merveilleux, ce sont les quatre chambres chinoises et japonaises, aux murs de porcelaine, et où se trouve réuni tout l'art décoratif de l'extrême Orient. Les fanatiques de l'orientalisme gagneraient la fièvre en présence de tant de chinoises merveilles. Ici, ce sont des cabinets de laque rouge ou noire, ornés de peintures d'or mat, enrichis de ciselures d'argent ou incrustés de porcelaine; là des boîtes de laque brune semée de paillettes d'or; plus loin, des bronzes niellés d'argent, des dragons et autres monstres en shakoudo et en sibouitsi.

Voici maintenant de la céramique de tous les âges, où, parmi la collection japonaise, se distingue le satzuma à la nuance d'ivoire, et, parmi la porcelaine chinoise, des vases bleus de la dynastie des Tsin, des potiches vertes de celle de Soui, des plats blancs de celle des Thang; des vases destinés au culte, des pièces bleues à émaux verts, etc.; et puis encore des figurines d'ivoire et de jade, des vêtements d'étoffes de tissu de soie et d'or, des paravents, des écrans, des éventails, etc.

Le reste du palais contient encore d'innombrables chefs-d'œuvre; des meubles de tous les pays et de toutes les époques, des tapis, des tentures, des armes, des faïences italiennes, des vitraux, des mosaïques florentines formées de pierres précieuses, des collections de vases d'argent, de tabatières, de camées, des bijoux dont l'or rayonne sur l'éclat doux des perles, et pâlit aux feux étincelants des pierreries, comme la lumière des étoiles à l'éclat du jour! Et puis encore des bronzes florentins, des plateaux d'agate, des

serrures de Benvenuto Cellini, des chefs-d'œuvre de sculpture sur ivoire, plusieurs esquisses en terre cuite d'artistes célèbres, entre autres de Michel-Ange, des peintures sur verre de Léonard de Vinci, et mille autres merveilles, auxquelles il faut ajouter, dans le domaine de l'art pur et dégagé de toute application, plus de 500 tableaux des maîtres des écoles italienne, hollandaise, flamande, française, espagnole, allemande, et un monde de statues qui peuplent l'intérieur et l'extérieur du château, les galeries, la chapelle, etc.

A part Varsovie, la Pologne russe, des frontières de la Galicie aux extrémités de la Lithuanie, de la Baltique au Dniéper, n'offre rien à signaler relativement aux arts industriels : rien qui diffère du reste de la Russie. L'état de l'industrie est le même dans les rares grandes villes du vaste empire moscovite, envahi de toutes parts par la steppe et les campagnes : partout les mêmes causes ont produit les mêmes conséquences. Il faut en excepter, bien entendu, Saint-Pétersbourg, où l'enseignement artistique est répandu autant que possible, et Moscou, qui possède un *Musée d'art et d'industrie.*

La troisième partie de l'ancienne Pologne, le duché de Posen, aujourd'hui bloqué au nord de l'Allemagne, a été l'une des parties les plus brillantes du grand royaume aboli. Elle en a été le berceau, pour ainsi dire, puisque Gnezne, actuellement petite ville insignifiante de 4000 habitants, a été la première des trois capitales de la Pologne.

L'industrie et les arts décoratifs, dans le duché de Posen, ont suivi les progrès de la Prusse et de l'Allemagne. On a vu que Bromberg vient d'avoir une remarquable exposition industrielle.

Cependant, la capitale du duché ne possédait pas encore de musée des arts décoratifs. Mais on songe à combler cette lacune ; et nous avons déjà annoncé qu'on s'occupait d'en établir un.

En outre, la ville de Posen possède : 1° Une école industrielle du soir, dont les frais s'élèvent par an à 1200 marcs, et qui est soutenue par la *Société industrielle* de cette ville ; 2° Une école de commerce. Ses dépenses annuelles sont de 1800 marcs, et elles sont payées par la *Société des jeunes commerçants ;* 3° Une école de modelage et de dessin, au budget annuel de 3600 marcs, fournis par la *Société polytechnique.*

On voit que, dans le duché de Posen également (et c'est d'ailleurs dans la tradition du caractère polonais), l'initiative privée a une grande part dans l'établissement des institutions d'utilité publique.

J. Gorgolewski.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE[1]

Bruxelles, 15 octobre.

La Belgique vient de célébrer, par des fêtes solennelles, le cinquantième anniversaire de son indépendance, et l'on peut dire que toutes les forces vives de la nation se sont unies pour donner un éclat exceptionnel aux nombreuses manifestations industrielles et artistiques dont Bruxelles a été le théâtre.

La cavalcade historique, dans laquelle les arts décoratifs ont joué un rôle si important, par la savante composition des chars, le goût raffiné des costumes de toutes les époques, la scrupuleuse exactitude des armes, des harnais, de tous les accessoires, y compris les perruques, la richesse sans pareille des bijoux des seigneurs, et l'intelligente résurrection de groupes de musiciens jouant sur des instruments originaux des compositions musicales des siècles passés; cette cavalcade, dis-je, a émerveillé bien des yeux et n'a fait regretter à personne la somme de deux millions dépensée pour son organisation.

L'illumination, œuvre d'un architecte renommé d'ici, a réussi d'une façon tout aussi complète, et cette excursion de quelques heures sous les arceaux lumineux de nos grandes promenades, les arcs de triomphe et les portiques brillant de mille feux autour de nos places publiques, laissera dans la mémoire de tous comme l'image d'un rêve des contes de fées.

Mais, laissant de côté ces fêtes éphémères, je désire vous parler rapidement de l'Exposition nationale, exclusivement belge, qui est sur le point de se fermer après avoir attiré, instruit et enthousiasmé nos compatriotes et les étrangers accourus de tous les pays. Les produits exposés comprennent, d'une part, le résultat du travail de l'art et de l'industrie depuis 1830, d'autre part, toutes les œuvres belges antérieures au XIXe siècle; c'est cette partie de l'Exposition qui intéressera le plus les lecteurs de la *Revue des arts décoratifs*, et c'est à leur intention que je vous transmets quelques documents et d'utiles renseignements puisés au catalogue raisonné.

1. L'Exposition rétrospective des industries d'art ouverte à Bruxelles depuis le mois d'août dernier mérite d'être étudié de près par la *Revue des Arts décoratifs*. Un de nos collaborateurs, M. Paul Gasnault, dont on connaît la haute compétence et l'autorité, a bien voulu se charger de la partie de l'Exposition concernant la céramique. D'autres articles suivront son étude. Mais, en attendant, il nous semble utile d'examiner dans son ensemble la belle exposition organisée en Belgique pour la célébration du *Cinquantenaire*. (Note de la Direction.)

Comme l'a très bien exprimé M. E. Fétis dans son introduction, l'existence d'un art belge est universellement reconnue; cet art a son caractère, ses types, ses formes, un mode de conception et un mode d'exécution qui lui sont particuliers. Même lorsqu'il a ressenti les effets des révolutions du goût survenues dans d'autres pays, l'art belge n'a pas complètement abdiqué sa physionomie propre; il a su la conserver, quoique ses dominateurs étrangers aient pu faire pour en effacer les traits caractéristiques. Le sentiment artistique se manifestait alors dans la composition et dans l'exécution des produits de toutes les industries; les objets de l'usage le plus vulgaire offraient un certain intérêt par la forme ou par l'ornementation. On se demande où et comment les artisans acquéraient le goût et l'habileté pratique dont ils donnaient des preuves si manifestes?

L'organisation politique et sociale de la Belgique a exercé une grande influence sur la production des œuvres d'art. Tandis que les autres pays ne s'enrichissaient, sous ce rapport, que par l'initiative des princes et par celle du clergé, les communes et les corporations civiles ont puissamment contribué, chez nous, à multiplier les preuves du talent de vos artistes. Nos hôtels de ville étaient anciennement remplis de peintures, de sculptures, de tapisseries; d'autre part, les corporations commandaient des tableaux et des statues, soit pour les déposer dans les églises où elles avaient des chapelles consacrées à leur patron, soit pour en décorer les salles de réunion.

Ce sont les œuvres produites dans ces circonstances que l'on a réunies à grand'peine pour constituer l'*Exposition rétrospective,* qui a été divisée en plusieurs classes, savoir :

1re Orfèvrerie, dinanderies, ivoires et fers. — 2e Mobilier. — 3e Étoffes et costumes. — 4e Musique. — 5e Céramique. — 6e Tapisseries. — 7e Numismatique. — 8e Manuscrits et imprimés. — 9e Armes et armures. — 10e Portraits historiques. — 11e Reproductions d'objets d'art industriel.

On entend généralement, de nos jours, par orfèvrerie, l'art de travailler l'or et l'argent; au moyen âge et à la Renaissance, les orfèvres travaillaient aussi bien le cuivre que les métaux précieux. On peut considérer les châsses, les reliquaires, et maint autre objet du mobilier religieux et civil, en cuivre ciselé et doré, comme n'appartenant pas moins à l'orfèvrerie que les statuettes, les bas-reliefs, les vases et les bijoux d'or et d'argent.

L'orfèvrerie est représentée d'une manière remarquable par 2613 objets, chiffre curieux à noter pour un petit pays.

Il faudrait presque tout citer, si l'on voulait parler de toutes les œuvres dignes d'attention, et qui forment un musée incomparable; il y a lieu de noter (pour faire un choix de choses intéressantes), une collection de *fibules* ou agrafes mérovingiennes du VIe siècle, en or, argent, bronze, ornées de filigranes pâte de verre et nacre de perle, une nombreuse série d'objets du culte, châsses, christs, reliquaires, crosses, statues, etc., parmi lesquels brillent un diptyque en ivoire du IXe siècle, une grande et belle croix à double traverse, en argent doré à nielles, du XIIIe siècle, une couverture d'évangéliaire en ivoire du IXe siècle, avec encadrement en argent du XIVe, un reliquaire polyptique de la vraie croix, de 1254, un lutrin pélican en laiton (1484) à pied hexagonal, etc.; — plusieurs douzaines d'admirables hanaps, coupes et canettes en vermeil ciselé et repoussé, au nombre desquels figure une coupe flamande dite *molenbeker*, représentant un moulin à vent (le buveur devait souffler sur les ailes et devait vider la coupe avant qu'elles ne fussent arrêtées); — cent deux splen-

dides mortiers du XVIe siècle ornés de frises représentant des châsses, des animaux fantastiques, des rinceaux; — puis un nombre considérable d'objets de ménage en cuivre, tels que chandeliers, plats, réchauds, petites pendules, écrans, rafraîchissoirs, cache-feu, bassinoires, chaufferettes, paniers de marché, applique porte-lumière, aiguières, cauquemarres, aquamanilles, pyxides, etc.; — une collection de colliers en argent et or que portaient les chefs-hommes des anciennes gildes; — enfin plus de trois cents objets en fer forgé, ciselé, estampé, découpé ou repercé à jour, qui se plie à toutes les exigences de forme des verrous, heurtoirs, serrures, clefs, grilles, landiers, couronnes de lumières, lustres, enseignes à potence, épis de feûtage ou coffrets.

A part quelques huches ou bahuts, on ne trouve que des exemplaires fort rares des meubles du XIIIe et du XIVe siècle en Belgique; en revanche, on rencontre un grand nombre de pièces du mobilier du XVe siècle. En examinant les meubles de l'Exposition rétrospective, on remarque combien ceux qui remontent au delà du XVIe siècle sont d'une forme simple et d'une structure logique : l'ornementation consiste généralement dans la sculpture des panneaux, décorés de feuilles de parchemin, ainsi que dans les serrures et ferrures toujours apparentes. A partir du XVIe siècle, au lieu d'être conçus dans des données simples et rationnelles de la menuiserie, les meubles prennent des formes architecturales; les différents membres n'existent généralement que pour l'aspect, et ne répondent ni aux divisions intérieures, ni à l'usage auquel il est affecté, et la serrurerie est dissimulée avec soin.

Au XVIIe siècle, on incruste les meubles de nacre, d'ivoire, d'écaille, de métaux, et l'on voit apparaître ces petits meubles à tiroirs appelés *cabinets*. Les formes austères du siècle passé tendent à disparaître, et au XVIIIe siècle, la forme du mobilier s'assouplit jusqu'à la mollesse, et finit par perdre tout caractère particulier.

Ce qui mérite une mention toute particulière, à l'Exposition, c'est la série des lits, armoires et bahuts en Renaissance flamande, d'une composition de haut goût, relevée par des détails de sculpture très fine et très caractéristique. A signaler aussi les pendules et horloges très variées de forme et d'ornementation; puis les magnifiques retables du XVe siècle, des statues religieuses ou profanes d'un grand sentiment de vérité, et enfin une collection en buis sculpté, très en vogue, au XVIe siècle, pour les statuettes, bas-reliefs, etc., et même employé, revêtu d'ornements polychromes, à la confection des claquettes de lépreux, au moyen desquelles ceux-ci devaient annoncer leur présence par un claquement continuel, pour qu'on pût éviter leur rencontre.

Les étoffes et le costume sont, sinon complètement, du moins très dignement représentés; une centaine de vêtements religieux permet d'étudier de quelle merveilleuse façon les brodeurs du XIIIe siècle ornaient de scènes de l'Évangile les mîtres des évêques, les chapes, les chasubles, les draps de baptême, les antependium, les orfrois, ou les voiles de bénédiction, où la soie et l'or s'ingénient à reproduire les rutilements de la palette et le chatoiement des vitraux. Parmi les costumes civils, on trouve les vêtements originaux du « *plus ancien bourgeois de Bruxelles* », dont on revêt, aux jours de kermesse, la célèbre statuette due à Duquesnoy, et qui ont été donnés par Louis XV, en 1746, en même temps que la croix de Saint-Louis. A côté des gants, chaussures, peignes, brosses et aumonières, se déroule une suite de deux cent soixante éventails admirables de finesse, et que le pin-

ceau de nos gracieux maîtres du XVIIIe siècle a décorés de la plus charmante façon. Combien y a-t-il de grands tableaux modernes qui ne valent pas un de ces éventails si savants de composition et d'une touche si spirituelle! Le succès est allé tout droit vers le *Jugement de Madis* (1673), le *Triomphe de Galathée,* le *Festin des dieux* (1705), et surtout le *Baisemain à la cour de Philippe V d'Espagne.* On ne peut mieux finir le chapitre du costume qu'en parlant des trois cents exemplaires curieux d'ancienne dentelle de Flandre, de Malines ou de Bruxelles, qui prouvent combien nos ancêtres ont excellé dans cette industrie si artistique; ce qui donne du prix à ces tissus, qui sont pour la plupart de vrais tableaux transparents, ce n'est pas seulement le travail patient de l'ouvrière, c'est surtout le talent du dessinateur, ingénieux et adroit.

Quelque grand intérêt qu'aient, pour les musiciens, les arigots, les flûtes traversières, les stopf trompet, les musettes, les violes d'amour ou les théorbes, je me vois forcé de les laisser de côté pour ne citer que les instruments qui sont intéressants au point de vue décoratif; ce sont surtout les instruments à clavier que nos sculpteurs et nos peintres ont ornés des plus charmantes productions de leur imagination : les virginales et les clavecins d'Andreas Ruckers d'Anvers (1620) sont décorés sur le couvercle de ravissantes compositions pastorales, et une excellente copie de la sainte Cécile de Rubens orne le couvercle du clavecin à double clavier avec une épinette indépendante de Coenen (1735).

L'industrie du *verre* artistique est très ancienne dans nos provinces, ainsi que le démontre clairement M. Schuermans; dès le XIVe siècle, les inventaires du mobilier des rois de France font mention de « *gobelets en voirre blant de Flandre* »; des maîtres verriers fournissaient des « *fontaines et plateaux de voirre* », enfin les Vénitiens établirent en 1507, à Murano, une fabrique de miroirs « à l'imitation de ceux que l'on faisait en Flandre ». En 1541, des verres à la façon de Venise étaient fabriqués dans l'atelier de Pasquetti, à Brescia, à Anvers et plus tard à Bruxelles; d'autre part, l'industrie verrière du pays de Liège fournissait, en 1523, à la cour de Marguerite d'Autriche, des produits en verre coloré destinés à être montés en orfèvrerie. Les nombreux verres que l'on voit à l'Exposition n'ont pas la finesse de détails et la légèreté d'allures des verres de Venise; les principes d'ornementation vénitienne ont été interprétés par nos ancêtres, qui ont donné au verre la rondeur artistique qui convient à la robustesse flamande.

C'est à partir du XVe siècle, et surtout du XVIe, que les vases en *grès* peuvent être considérés comme se rattachant aux industries d'art, par les reliefs dont ils sont ornés; à cette époque, les grès flamands ont été fabriqués non seulement dans la Flandre, mais encore à Raeren dans le Limbourg, et à Châtelet, Pont-de-Loup et Bouffioulx, dans le Hainaut. Les grès flamands exposés affectent les formes les plus diverses, et témoignent d'une grande fécondité d'imagination du potier, tant pour le galbe des panses que pour la variété des ornements et de la coloration.

Le succès populaire (pour ne parler que de celui-là) de la classe de la *céramique* est allé aux nombreux exemplaires de faïences de Bruxelles du XVIe siècle, fabriqués par Mombaerts à partir de 1705; les formes bizarres qu'elles affectent font la joie des enfants petits et grands : c'est ainsi qu'on voit, reproduits en faïence et servant de soupières, de plats, de compotiers ou de légumiers, d'énormes choux, des melons, des bottes d'asperges,

des tortues, des canards, des poules, des dindons, des lapins, des pigeons, une carpe et même une hure de sanglier des Ardennes; on devine la gaieté qui devait régner aux tables ainsi garnies!...

Les porcelaines belges méritent aussi une mention spéciale; c'est ainsi que les porcelaines de Tournai, sans avoir de caractère particulier, étaient fort goûtées pour leurs imitations de Sèvres, de Rouen et de Saxe.

Parmi les industries qui ont brillé en Belgique d'un vif éclat, on doit placer au premier rang la fabrication des tapisseries historiées, qui rendit Tournai, Audenarde et Bruxelles célèbres : Tournai eut son heure de vogue au xve siècle. Audenarde s'appliqua de préférence aux *verdures*, mais ce fut surtout Bruxelles qui produisit à profusion des tapisseries de soie et de laine, et souvent de soie, de laine, d'or et d'argent, représentant des scènes historiques ou allégoriques. Au xve siècle, les fabricants jouissaient d'une immense réputation; au xvie, le pape Léon X, Charles-Quint et François Ier se disputaient les chefs-d'œuvre sortis de leurs mains, tandis que Raphaël, Jules Romain, et plus tard Rubens, ne dédaignèrent pas de dessiner des cartons pour eux. A l'époque de la fondation des Gobelins à Paris, les Bruxellois luttèrent avec avantage, jusqu'à ce que la mode fit abandonner, au xviiie siècle, l'habitude de tendre les appartements de tissus historiés.

L'admirable collection de 184 tapisseries qui va bientôt être dispersée ne contient que des morceaux de choix; mais certains d'entre eux attiraient surtout les regards; ce sont : *l'histoire de Psyché*, d'après des cartons de Raphaël; *la Manne dans le désert, le Triomphe de l'Église, le Christianisme chassant le Paganisme du temple*, et quantité d'autres d'après des cartons de Rubens : *l'Histoire d'Alexandre, la Guérison miraculeuse*, etc. Devant de pareilles œuvres, l'on fléchit le genou et l'on ne peut que louer la grandeur des compositions, la richesse inaltérable du coloris, et les combinaisons savantes des écussons et des bordures de feuillages ou de fruits.

Je passerai sous silence la classe de numismatique, dans laquelle il y a peu d'initiés et beaucoup de profanes; et après avoir constaté l'admirable ensemble des armes anciennes, où les arbalètes, les arquebuses, les casques, les cuirasses, les épées, se livrent un assaut pacifique par la richesse de leurs gravures et de leurs incrustations, je dirai quelques mots des trésors inestimables contenus dans les manuscrits, surtout ceux provenant de la célèbre *librairie* des ducs de Bourgogne. La Belgique peut revendiquer la gloire d'avoir possédé les plus célèbres miniaturistes des xive et xve siècles; leurs naïves compositions, les lettrines capricieuses et les riches encadrements de pages attestent leur instinct du coloris, qui devient plus tard la qualité caractéristique des productions de l'école flamande. Dès le ixe siècle, on voit apparaître des évangilaires, des missels, des bibles décorés de miniatures d'un style naïf, mais éclatantes d'or et de couleurs; au xe siècle, les abbayes de Liège et de Stavelot confectionnent des chefs-d'œuvre pour leur époque; au xie siècle, Saint-Martin de Tournai possédait un *scriptorium*, et pendant les siècles suivants les abbayes de Gembloux, de Saint-Baron à Gand, de Parc à Louvain ont possédé les manuscrits les plus somptueux.

Les manuscrits les plus remarquables de l'Exposition sont : un *Evangelium* du vi^e siècle, un *Adelmi episcopi* et une *Charte* du viie siècle, un *evangelorium* du ixe siècle, une majestueuse Bible du xiie siècle, un *Digestorium* de Viglius orné de remarquables

lettres à rinceaux du XIIIe siècle, le livre d'*Heures* de Philippe le Hardi (XIVe siècle), celui de Philippe le Bon (1440), *l'instruction* du jeune prince pour se bien gouverner, renfermant des miniatures d'une belle couleur (XVe siècle), les *Chroniques de Froissart*, etc.; tous ces témoins survivants des siècles passés méritent un religieux examen, et l'on reste plongé dans une muette et contemplative admiration pour des œuvres aussi pures et qui nous sont parvenues sans tache.

Je terminerai en mentionnant, comme une tentative des plus heureuses, les reproductions d'art industriel, dont les moulages sont complétés par une importante collection de photographies d'œuvres d'art appartenant à la statuaire belge et wallonne.

Dans une excellente étude, clairement exposée, M. Rousseau, directeur des beaux-arts de Belgique, montre que la sculpture belge n'a pas eu un développement beaucoup moindre que la peinture flamande : quantité de nombreux et remarquables monuments l'attestent à l'étranger. Il suffira de citer les tombeaux des ducs de Bourgogne, au musée de Dijon, le puits de Moïse (dû au ciseau de Sluter) et le portail des Chartreux dans la même ville, les tombeaux de l'église de Brou, à Bourg-en-Bresse, les stalles de l'église d'Amiens, les nombreux monuments laissés en France par Desjardins (Van den Bogaert), Van Opstal, Buyster, Sébastien Slodtz, les sculptures du Brugeois Pierre de Witte à Munich, le prodigieux tombeau de Maximilien à Inspruck, par Alex. Collin, de Malines, les stalles de San-Georgio Maggiore, à Venise, du Flamand Van den Brulen; les grandes décorations sculpturales de l'hôtel de ville d'Amsterdam, par l'Anversois Arthus Quellyn, les ivoires de Duquesnoy, et les innombrables productions de Jean de Bologne, sculpteur belge, *belgicus*, comme il se qualifie lui-même dans l'épitaphe de son tombeau, à Florence, et l'élève de Jacques du Broeucq de Mons. Enfin des monuments importants de la statuaire flamande se retrouvent jusqu'au fond de l'Espagne et du Danemark.

Lorsque l'on pénètre dans le vaste *hall* de l'Exposition rétrospective, l'œil est attiré par cette œuvre unique et d'une si grande originalité : *le Tabernacle de Léon*, haut de seize mètres et composé de neuf étages décorés chacun de groupes et de bas-reliefs; aucune description ne peut rendre l'effet magique de cette flèche élancée, qui semble vouloir atteindre la voûte, et de cette variété de dispositions et de motifs que l'on trouve à chaque petit étage : ce chef-d'œuvre a été payé 600 florins du Rhin à l'auteur Corneille (1508-1585) de Vriendt ou Floris, frère du célèbre peintre. Le jubé de la cathédrale de Tournai, le célèbre tombeau de Christian III, à Rœskildé, près Copenhague, sont dus au ciseau de de Vriendt qui, architecte en même temps que sculpteur, a érigé l'hôtel de ville et la maison hanséatique d'Anvers.

Au pied de cette majestueuse efflorescence calcaire viennent se grouper les curieux fonts baptismaux de Saint-Barthélemi, à Liège (XIIe siècle), ceux de Hal (XIVe siècle), le fameux retable d'Haekendover, aux figures si expressives et si vraies, le célèbre bas-relief du portail de la salle échevinale d'Audenarde, par Paul Van der Schelden (1531); enfin, plus loin, *le Tombeau de Charles le Téméraire* (XVIe siècle), œuvre de Jacques Jougelinck (à la fois fondeur, orfèvre, graveur, ciseleur et ingénieur), d'après les dessins de Sheeraerdt; — celui de *Marie de Bourgogne*, à Bruges, par Pierre de Beckere, orfèvre à Bruxelles, qui viennent s'adosser à la *cheminée du Franc*, à Bruges, sculptée, en 1529, sous la direction de Blondel de Beaugrant, de Malines, et dont vous possédez un moulage au Louvre.

Ce rapide aperçu des richesses réunies à l'*Exposition rétrospective* de Bruxelles suffit pour montrer aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* combien un pays minuscule grandit lorsqu'il travaille avec ardeur, dans une voie artistique, à la prospérité de la patrie.

JAN VERBEKERE.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Les divers jurys des industries du métal ont terminé leurs travaux et les rapporteurs vont incessamment déposer leurs procès-verbaux. Quant aux concours spéciaux pour le métal, ils seront probablement jugés à l'heure où paraîtra *la Revue* et les jugements en seront affichés dans la salle réservée à l'Exposition particulière qui est ouverte depuis le 6 octobre. Quatre-vingt-cinq maquettes et cinquante-neuf exécutions sont rassemblées dans cette intéressante Exposition. Les concours d'orfèvrerie et de ciselure, ceux de l'étain et de l'émail sont particulièrement remarquables; la vitrine qui contient les bracelets figurerait dignement au milieu du pavillon central de la bijouterie.

*
* *

Les concours des Écoles sont terminés. Le jury se réunit le 19 pour décerner les récompenses. Quant au concours du prix de voyage, il aura lieu du 20 au 26 octobre et le jugement sera rendu le mardi 26. M. le sous-secrétaire d'État et M. le secrétaire général des beaux-arts ont tour à tour visité les salles de concours et encouragé par leur présence les jeunes concurrents des Écoles de dessin et de modelage.

*
* *

TABLEAU DES CONFÉRENCES DE L'EXPOSITION.

Mercredi 13 octobre. M. Charles Blanc, de l'Académie française : *l'Art du fer.*

Samedi 16 octobre. M. Reiber : *Organisation du dessin populaire : l'École primaire.*

Jeudi 21 octobre. M. Dalsème : *la Précision dans les arts.*

Samedi 23 octobre. M. Reiber : *Organisation du dessin populaire : l'École professionnelle.*

Mercredi 27 octobre. M. Saunier : *l'Horlogerie.*

Samedi 30 octobre. M. Moreau : *la Serrurerie.*

Mercredi 3 novembre. M. Gauttard : *l'Art du moulage appliqué aux végétaux.*

Mercredi 10 novembre. M. Thomas, Directeur de l'École d'Urzy : *De la perspective.*

Samedi 13 novembre. M. Lepage : *la Science du croquis.*

Les conférences ont lieu à deux heures et demie précises, au premier étage, salle Puvis de Chavannes.

*
* *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

septembre 1880.

Album Caranda (suite); les fouilles de Trugny (Aisne), 1879.— Un carton contenant 1 volume in-4° de texte et 11 planches. — Don de M. Frédéric Moreau père.

Le Nouvel Opéra, par Ch. Garnier, 9e fascicule. — Don de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par A. de Montaiglon. — 3 volumes in-8°. Paris, Baur, 1875-78, et 80. — Don du même.

Nouvelles Archives de France, publiées par la Société de l'Histoire de l'art français, 2e série, tome Ier. — 1 volume in-8°. Paris, Baur, 1879. — Don du même.

Les Comptes des bâtiments du roi, 1528-1571, par le marquis Léon de Laborde. — Tome second. Paris, Baur, 1880. — Don du même.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : monuments civils. — Tome Ier; in-8°. Paris, Plon, 1880. — Don du même.

*
* *

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois de septembre 1880 :

Sculpteurs	147
Peintres	98
Dessinateurs	71
Décorateurs	26
Graveurs	68
Ciseleurs	18
Architectes	17
Bijoutiers	12
Ébénistes	2
Lithographes	5
Divers	106
Total	570

dont 152 le jour et 418 le soir. — 860 ouvrages ont été consultés.

AVIS.

Le Catalogue des Expositions réunies au premier étage du palais de l'Industrie par les soins de *l'Union centrale* est terminé et paraîtra très prochainement. Il comprend, réunies dans un même volume de près de 300 pages, l'exposition rétrospective du Métal, celle des œuvres industrielles de Viollet-le-Duc, celle des Artistes décorateurs, et enfin celle des œuvres, dessins ou maquettes destinés à la Reproduction industrielle. — Des exemplaires ont été interfoliés. Le catalogue sera mis en vente au palais de l'Industrie et chez tous les libraires de France et de l'étranger.

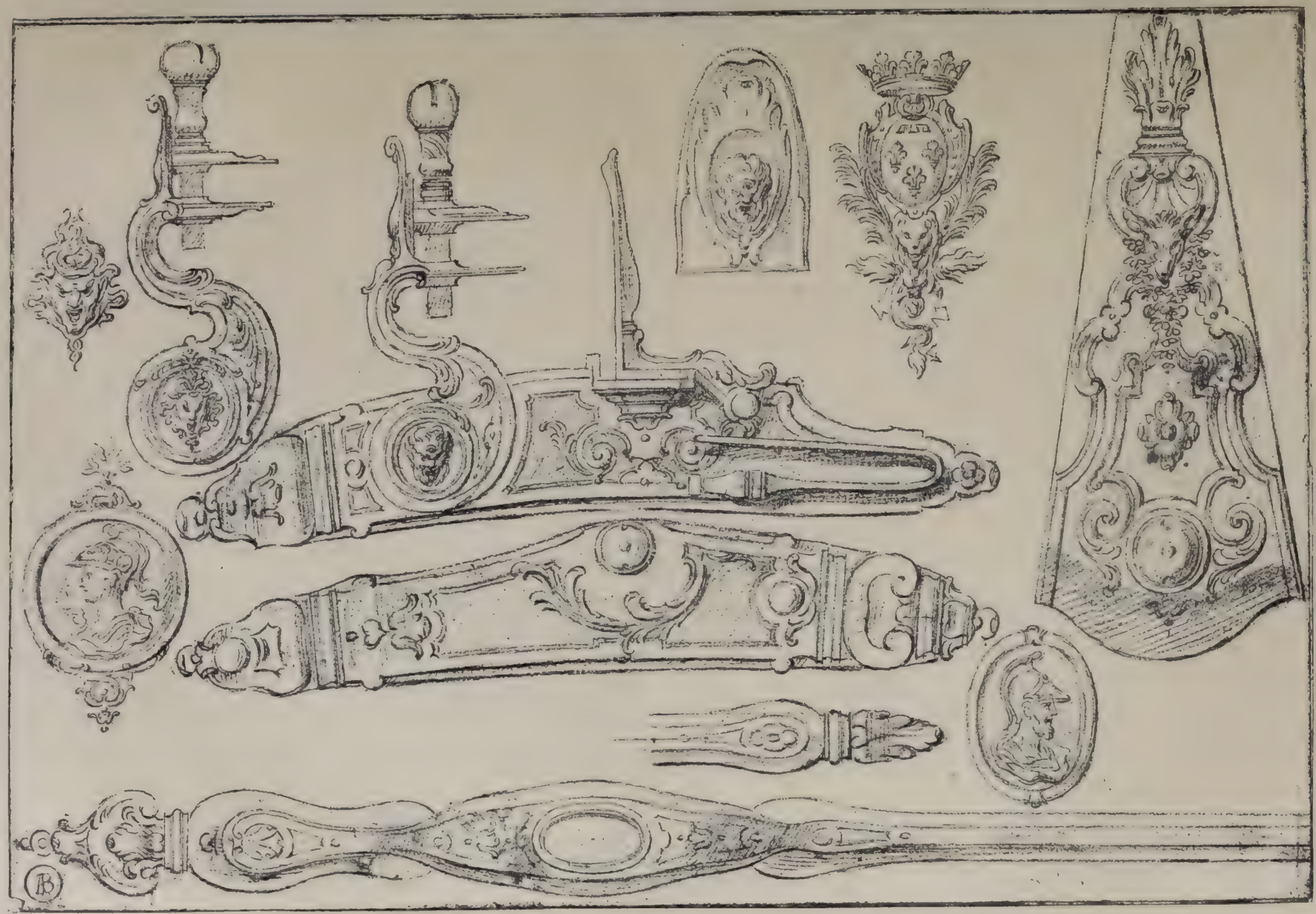
Prix du Catalogue : 2 francs. — Catalogue interfolié : 4 francs.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Nous n'avons pas besoin d'appeler l'attention de nos lecteurs sur l'intérêt que présentent les planches hors texte que nous publions dans ce numéro de notre *Revue*. Tout amateur reconnaîtra bien vite leur mérite exceptionnel, en constatant que les arts de reproduction, qui font chaque jour de nouveaux progrès, n'ont rien produit de plus parfait. L'Exposition du métal, que l'Union centrale a organisée au Palais de l'Industrie, peut exercer sur nos industries nationales une influence trop puissante pour que nous ne nous efforçions pas de vulgariser, par les procédés de reproduction les plus perfectionnés, les chefs-d'œuvre qu'elle contient. A ce point de vue aucun sacrifice ne nous coûtera, et l'on peut voir que nous sommes parfaitement secondés par M. Gillot, qui s'est surpassé dans l'exécution des deux photogravures représentant des bronzes japonais et des détails de coffrets, ainsi que par M. Dujardin. La photogravure due à ce dernier est empruntée à un magnifique ouvrage actuellement sous presse que l'éditeur A. Quantin va prochainement publier et qui sera le véritable *livre d'or* de l'Exposition du métal : *les Arts du métal, recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, sous la direction de M. J.-B. Giraud. Ce volume, de format in-folio, demi-colombier, comprendra 70 planches en héliogravure. Nous aurons bientôt l'occasion d'en parler à cette place.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

ARMES



DÉTAILS DE BATTERIES ET DE SOUS-GARDES DE FUSIL AUX ARMES D'ORLÉANS

DESSIN DE CLAUDE GILLOT (1673-1728), APPARTENANT A M. BÉRARD

(Exposition du Musée des arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

L'Automne : Frise décorative par M. E. Robert.

6me EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

LES INDUSTRIES D'ART

(suite[1])

III

L'ARGENT

Avec l'argent, un métal tout blanc, froid et sans couleur, l'industrie humaine produit des chefs-d'œuvre. L'artiste habile et expérimenté sait lui communiquer la chaleur et la vie, tandis que le praticien ignorant et routinier parvient rarement à l'animer. Mais si, comme on le dit, rien ne peut remplacer le savoir, il y a une consolation pour ceux qui ne l'ont pas, c'est qu'on peut l'acquérir.

Or l'occasion d'étudier qui nous est offerte aujourd'hui au Palais de l'Industrie est unique et ne se représentera vraisemblablement pas de longtemps. Il y a là de tout, du bon et du mauvais.

1. Voy. la *Revue* du mois d'octobre, page 161.

Les points de comparaison n'y manquent pas, les ouvrages d'orfèvrerie ancienne, ceux de nos contemporains y étant exposés côte à côte. Nous devons profiter de cette heureuse fortune et chercher à découvrir, dans ces produits de différentes époques et de provenances variées, où est le bien, où gît le mal et le signaler.

Je vais tenter de le faire, sinon avec l'autorité d'un maître, tout au moins avec l'application la plus consciencieuse.

Au milieu des remarquables ouvrages d'orfèvrerie moderne exposés dans la nef, on est tout d'abord frappé de la variété considérable des produits et de la rareté relative de celui qui donne son titre à ce chapitre, je veux dire de l'orfèvrerie d'argent. Tous les caprices de l'invention la plus originale et la plus variée se sont donné rendez-vous là, si bien que la couleur blanche du métal qui nous occupe y apparaît en quantité relativement restreinte. Les récentes découvertes de la science et leurs applications, en enrichissant le métier, l'ont quelque peu fait dévier de sa voie traditionnelle.

Il est devenu impossible de parler aujourd'hui de l'orfèvrerie sans s'occuper des produits analogues, argentés, dorés, émaillés et patinés diversement, auxquels l'industrie et la consommation ont fait une si large place. Nous les verrons donc aussi; mais je veux commencer par un orfèvre resté fidèle aux anciennes traditions.

MM. Fannière frères, deux ouvriers de la première heure, qui ont entrepris de défricher l'aride terrain de l'art industriel alors que la plupart de leurs confrères n'y songeaient nullement, MM. Fannière tiennent toujours la place brillante qu'ils ont conquise à la pointe de l'ébauchoir et du ciselet. Leur esprit qui frisait le romanesque, il y a quelque vingt-cinq ans, est resté le même, mais relativement au mouvement qui s'est produit depuis lors, semble plus calme et plus correct.

Voyons ce qu'ils nous présentent :

Une pendule Renaissance avec ses deux flambeaux en argent et lapis. Une sorte de nef rappelant le tombeau de Diane de Poitiers sert de support au petit édicule qui contient le cadran; à droite et à gauche, se détachant en silhouettes et modelés en plein relief deux supports représentant la Peinture et la Sculpture. Au sommet un petit génie. La note bleue du lapis dont est fait le cadran est rappelée par de grandes côtes sillonnant la face de la nef. La beauté et la correction de la ciselure de ce beau morceau se retrouvent dans le groupe de Bellérophon terrassant la Chimère, qui fait partie de la même exposition. On peut encore en rapprocher la coupe,

grand prix de course dont la face est décorée d'un écusson, et dont les anses relevées sont figurées par deux Renommées.

En orfèvrerie d'usage : Un légumier de forme ronde orné de deux anses et d'un écusson bien harmonisé avec l'ensemble, mais dont le bouton, formé d'un groupe de choux-fleurs et d'asperges moulé, ciselé et très finement traité, me paraît un peu fantaisie pour le reste, quoiqu'il soit charmant d'exécution et qu'il se marie bien au couvercle.

Un service à bière en repoussé d'une excellente invention, dans la décoration duquel entrent l'orge et le houblon. La poussette du couvercle est faite d'un petit rat spirituellement assis. Le ton choisi pour cette pièce est très bon, parce que l'usage ne fera que l'améliorer en brillantant les angles et les parties saillantes.

D'un ton également bien choisi est la délicieuse petite cafetière en forme de courge, munie d'un goulot si élégamment fin et dont une branche de caféier forme l'anse; l'âge le bonifiera encore.

Enfin je cite le service à thé exposé au centre de la vitrine comme une bonne pièce d'orfèvrerie proprement dite; il est d'une inspiration japonaise habilement appropriée à nos goûts, l'ensemble en est excellent; puis un mignon tête-à-tête composé de trois pièces à fonds vermicellés, aux anses ciselées, dont le petit pot à crème est délicieux de forme. Ces deux ensembles, avec la petite cafetière décrite plus haut, sont des types d'orfèvrerie simple et usuelle qu'on peut offrir comme modèles et dont il est regrettable de ne pas voir plus de spécimens à l'Exposition.

La pièce placée au centre de la vitrine de MM. Bapst et Falize est une pendule qui représente Uranie mesurant les constellations. J'avoue que de toute l'exposition de ces messieurs, c'est la pièce qui me séduit le moins. J'ai peine à retrouver la céleste muse dans cette figure qui ne pense pas; et puis cette étoffe flottante, taillée en métal, prend trop résolument son parti du rôle de support qui lui est dévolu, tandis que, à côté, la forme d'Uranie qui semblerait devoir offrir à l'œil une note plus solide que l'étoffe, se dérobe dans la douceur relative du modelé de l'ivoire. Je préfère de beaucoup le grave et tranquille tableau en fer damasquiné, de style hispano-mauresque, que tout le monde se rappelle avoir admiré à l'Exposition Universelle de 1878, et qui fait le plus grand honneur à son auteur. Le groupe formé sur le devant par le personnage à cheval et la figure accroupie a une éloquence tranquille parfaitement encadrée par la composition d'architecture devant laquelle il se trouve et sur laquelle il se détache. Peut-être ne s'explique-t-on pas très bien la présence des cinq mascarons qui sont encastrés

dans le haut et qui tirent un peu l'œil; mais l'aspect général est nouveau et impressionnant.

Plus complet encore est le tableau représentant Marguerite de Foix faisant l'éducation de sa fille. Le motif central est fait d'une plaque d'or repoussé, le cadre est en argent fondu et ciselé. J'ai déjà dit ailleurs tout le bien que je pense de cette partie de l'œuvre, et je ne puis que répéter ici combien sa richesse, pleine d'un grand caractère héraldique, occupe agréablement l'œil sans jeter de confusion, et combien elle s'harmonise complètement avec la scène qu'elle encadre. C'est une excellente composition qu'on ne peut se lasser d'admirer.

Je ne dirai rien du saint Michel en bronze argenté sculpté par Aimé Millet, ni de la Vierge présentant l'enfant Jésus, par Delaplanche; ce chapitre ne devant avoir que l'orfèvrerie pour objet. Mais je ferai un grand éloge du livre d'heures : j'aime ce ton frais et tranquille de l'émail turquoise mat sur lequel se détachent si heureusement des arabesques en filigranes d'or, des inscriptions en émaux sur deux plans, et le petit relief d'or de l'adoration des Rois.

Très heureuse aussi est la petite pendule du XIIIe siècle que ces messieurs exposent d'abord en ivoire et une seconde fois en bronze argenté; elle a une modeste tenue de pastiche qui lui sied très bien. Voici encore la couverture du Livre d'or offert au ministre de l'agriculture et du commerce à la suite de l'Exposition de 1878. M. Falize a su tirer un excellent parti des éléments qui devaient obligatoirement entrer dans cette composition, où figurent la grande médaille d'or et le diplôme.

Une pièce d'un tout autre genre est un grand candélabre dont la tige, étroite par le bas, va s'élargissant par le haut, comme pour conduire l'œil à embrasser le plantureux épanouissement des girandoles. Il semble avoir été composé pour résoudre le difficile problème de faire de la profusion sans confusion. Les enroulements s'enchevêtrent avec clarté; quoiqu'ils soient nombreux, l'effet général en est riche et solide.

M. Boucheron nous montre :

La crosse d'un bâton épiscopal; sur les contours d'une fine volute gracieusement développée se jouent des fleurs en émaux translucides aux aimables transparences. Au centre de la composition et un peu noyé dans la brillante richesse des feuillages et des ornements, l'archange Michel debout terrasse le démon. L'exécution de cette pièce ne laisse rien à désirer; chaque détail en est soigné à plaisir. Mais la recherche du coquet et du joli, qui semble faire l'objet de la grande préoccupation de M. Boucheron,

et qui lui réussit si bien en d'autres cas, n'était pas, ce me semble, de mise en celui-ci.

Une veilleuse dont le principal but semble être de mettre en valeur le charme des émaux à jour. Elle représente un théâtre de guignol chinois, avec personnages en scène et spectateurs devant. Toutes les parois du petit théâtre sont faites d'émaux à jour, et les vacillements de la flamme brillent à travers leurs couleurs ardentes qu'elles avivent encore. L'idée est originale, quoique les Chinois ne le soient pas; cet ensemble ambitieux ne sort-il pas un peu du rôle modeste qu'on a coutume d'assigner à une veilleuse ?

A ces charmants joujoux je préfère de beaucoup le petit cadre en argent ciselé dont la forme ovale est si gracieusement embrassée par deux branches de fleurs s'échappant du long ruban qui rattache le tout. Je m'étendrai particulièrement sur le mode de fabrication adopté pour ces fleurs. Elles sont entièrement faites à la main. Chacune de leurs parties a été découpée, contournée et mouvementée à part; puis ensuite les pétales, pistils, étamines et calices ont été assemblés à l'aide de la soudure. Il y a une rose à droite qui est parfaite, mais pas plus que le reste, qui est parfait également. Ce genre de travail, dont je rencontre chez M. Boucheron un spécimen si complet, est un de ceux que je me propose de recommander dans mes conclusions. Il rentre absolument dans le programme que j'ai été amené à adopter à la suite de l'étude attentive que j'ai faite de l'orfèvrerie.

MM. Christofle et Cie exposent un produit qui fait sa première apparition dans l'industrie française et auquel ils ont donné le nom de métaux forgés.

Des cuivres de couleurs différentes, de l'argent, du bronze et de l'or sont entremêlés dans une opération particulière de fonderie qui laisse à chacun des métaux la couleur et l'aspect qui lui sont propres. L'entremêlement une fois obtenu, la masse est traitée comme un métal ordinaire, c'est-à-dire forgée, laminée, puis contournée ou retreinte au marteau. Le résultat de ce travail est une sorte de marbre métallique dont les combinaisons de couleurs et de dessin peuvent être variées à l'infini.

Les belles veinures blanches de l'argent, les sillons roses et jaunes du cuivre pur et du laiton se jouent capricieusement dans les notes chaudes et sombres du bronze patiné, que quelques points d'or brillant viennent éclairer. Les oppositions de couleur un peu dures ou par trop éclatantes qu'on devrait attendre d'une telle combinaison ne se produisent pas. L'aspect en est plutôt doux, presque éteint, et fondu dans une note générale qui n'a pas d'équivalent dans les substances connues. Il est impossible à un visiteur qui

n'est pas initié de se rendre compte de la nature de la matière qu'il a sous les yeux. Est-ce une céramique nouvelle, du marbre ou du bois? Il ne le sait, et son étonnement augmente quand, au choc du doigt, il entend le vase rendre un son métallique. Voilà un secret arraché aux Japonais.

J'ai encore à signaler une autre nouveauté due aux recherches de MM. Christofle : c'est un mode de décoration obtenu à l'aide de feuilles naturelles martelées sur la surface du métal, qui garde ainsi l'empreinte, non seulement de leurs nervures, mais encore de leur tissu même. De grands plats ont été ornés par ce procédé et l'effet en est fort agréable.

A côté de ces belles étrangetés sont exposés des objets à fonds martelés avec décors polychromes, entre autres, un vase dont trois colimaçons forment les pieds, des pots à lait et des chocolatières d'un aspect très franchement décoratif. Cette mode de fonds martelés, introduite dans l'orfèvrerie à l'Exposition de 1878 par une maison américaine, ne semble pas appelée à durer longtemps. Déjà les fabrications d'un ordre inférieur s'en sont emparées et la reproduisent d'une façon assez grossière pour lui ôter le petit grain de sel qui la relevait lors de son apparition. Il serait fâcheux que l'abus maladroit dont elle est souvent l'objet la fît disparaître complètement, car elle n'est pas dépourvue de charmes.

Notons encore une collection d'ouvrages d'orfèvrerie d'argent, entre autres un petit vase d'une bonne forme au repoussé et orné de jolies anses élancées. Le motif qui le décore est une traînée de linaires cymbalaires dont les reliefs sont habilement répartis. La couleur donnée à l'argent est, selon moi, la bonne, parce que l'usage ne fera qu'en développer les qualités.

Il me faut maintenant passer rapidement sur les beaux produits que MM. Christofle exposent en si grand nombre, travaux polychromes, émaux cloisonnés qui, à eux seuls, fourniraient les éléments d'une étude, pour en venir à un examen tout particulièrement intéressant, en ce que les ouvrages qui vont en être l'objet se trouvent être la réalisation d'un pressentiment que j'ai exprimé ailleurs, au sujet de l'influence que pourrait avoir l'art japonais sur notre génie national.

Je veux parler des deux grands vases qui sont placés presque au centre de leur belle exposition, en face du grand escalier. Les fonds sont traités en argent martelé légèrement oxydé; les bords, ornés d'une galerie à jour d'un agréable profil, sont reliés au vase par des branchages de pommiers, fleurs, feuilles et fruits, formant anses et descendant en traînes sur la panse; au pied, le même motif est répété; sur le devant, les vases sont décorés d'un grand écusson à fond rouge représentant une femme japonaise dans un

jardin. Cette décoration donne certainement aux vases un caractère imposé quand on les regarde par devant; mais tournez autour d'eux et voyez-les par derrière; là, plus d'applique japonaise et partant plus de vase japonais. Votre liberté d'appréciation reste entière, et vous vous apercevez que la composition prend une allure indépendante. Vous vous trouvez en face d'une œuvre dont l'inspiration première est si lointaine, si effacée, et dont les motifs empruntés directement à la nature ont un tel accent propre, que la nouveauté de leur caractère en fait une véritable création. Une série de tentatives aussi réussies que celle-là pourrait donner tort à ceux qui prétendent que le XIXe siècle n'a pas su se créer un style. MM. Christofle ont fait là une chose excellente; mais nous n'en sommes plus à les compter.

Chez M. Froment-Meurice nous trouvons :

Un service à thé Germain, en argent repoussé, qui est d'un caractère excellent; le contourné de l'époque est bien interprété, l'anse de la théière est particulièrement charmante; — un autre service à thé Louis XVI, d'une correction un peu froide dans l'exécution, mais d'un dessin très-élégant; l'aspect général est plus gai et plus léger que ne le comporte ordinairement le style quelque peu funéraire de la plupart des compositions de la fin du XVIIIe siècle; des légumiers de style rocaille, dont les boutons sont reliés habilement aux couvercles, de façon à en faire intégralement partie, ce qui est moins commun qu'on ne pense. Le travail, entièrement obtenu au repoussé, est peut-être un peu trop serré : je l'aimerais plus moelleux, voire conduit avec plus de laisser-aller. En somme, excellente orfèvrerie, de celle qui devient trop rare. Le ton donné à l'argent de toutes ces pièces est parfait, et, l'usage aidant, il gagnera encore, comme je l'ai déjà fait remarquer pour d'autres pièces.

Je tiens à signaler encore un service à thé persan tout simple, tout uni et de bonne forme, qui doit être d'un usage commode; puis de jolis petits pots à crème, des sucriers, etc., qui ont la même qualité.

Ce qui me frappe tout d'abord quand je considère l'orfèvrerie de M. Mégemond, c'est l'aspect gras et souple qui la caractérise; n'étaient quelques rares angles qui gênent par-ci par-là, je la trouverais absolument parfaite. La couleur de son argent est bonne, de celles dont j'ai déjà parlé qui gagnent avec le temps.

Son service à thé, genre Louis XVI, est excellemment exécuté; les travaux de ciselure dont il est orné charment agréablement la vue. La théière a sur les autres pièces du service cet avantage qu'une partie de l'anse est arrondie. Regardons encore de charmants bouts de table Renaissance, et

d'autres de style Louis XIV, bien mignons de forme et de détails; arrêtons-nous à ces ouvrages, pièces d'orfèvrerie usuelle, *rara avis,* un service à thé tout uni, à goulots trilobés reposant sur un plateau de même forme et dont on aimerait à se servir après qu'on en aurait atténué l'éclat tapageur qu'il doit au bruni.

MM. Taburet et Boin, par la nature de leurs ouvrages, vont nous conduire tout doucement à l'étude des produits rétrospectifs d'orfèvrerie; car ils sont de bien habiles pasticheurs. Ce petit pot à lait en argent repoussé, ce service de toilette si calme dans sa richesse et si élégant dans sa gravité, ce joli pot à eau tout uni dans le centre de sa ronde cuvette, ils ont fabriqué tout cela comme l'auraient fait les grands orfèvres du XVIIe siècle. Ils ont reproduit tout, la simplicité des formes, la sobriété d'ornementation et la coloration de l'argent par une gravure à la fois légère et nourrie, dépourvue de recoupes ambitieuses et qui ressemble à des panneaux d'étoffe. Leur métal est mis à point, à ce ton agréable qui devrait toujours être et rester celui de l'orfèvrerie.

Nous venons de passer rapidement en revue l'orfèvrerie française moderne dans son expression la plus élevée. Cet examen est fait pour nous donner une haute idée des développements de cette industrie et de la beauté de ses produits. Chacun, dans ce magnifique concert, apporte sa note personnelle : la maison Christofle sa puissance de moyens, ses ressources prodigieuses, ses découvertes appliquées et son infatigable activité; les frères Fannière leur consciencieux travail et leur sagesse; M. Froment-Meurice les heureuses traditions dont il a le respect et qu'il continue si habilement; MM. Bapst et Falize leur érudition, leurs recherches constantes et leur goût simple et sévère; M. Boucheron ses hardiesses d'entreprise; M. Mégemond son intelligence et son habileté professionnelles; MM. Taburet et Boin, leur savante connaissance des choses du XVIIe et du XVIIIe siècle, enfin M. Philippe ses études spéciales sur ce que l'archaïsme égyptien peut fournir d'éléments à l'orfèvrerie.

Malheureusement, à côté de la préoccupation trop générale à chercher l'art dans le compliqué, dans la décoration à outrance par et pour le sujet, l'art modeste qui nous doterait d'objets usuels et simples revêtus d'un joli caractère et dont l'accès serait plus abordable, tient bien peu de place. Chaque fois que j'ai eu le bonheur d'en rencontrer un, je l'ai souligné avec intention, chez MM. Fannière, Christofle, Froment-Meurice, Mégemond, Taburet et Boin.

Mais l'espèce en est si rare, et la profusion des objets s'adressant à une

consommation exceptionnelle est telle, que ce fait me remet en mémoire cette spirituelle boutade de Gavarni : « A quoi sert de se priver du superflu, quand on manque du nécessaire ? »

Or il ne faut pas oublier que le but visé par l'*Union centrale* n'est de la sorte qu'imparfaitement atteint. En poursuivant la réalisation du beau, elle veut surtout que la chose usuelle en soit spécialement empreinte. La plupart des objets exposés sont et restent exceptionnels, ils n'introduisent pour ainsi dire rien dans la consommation générale. Ce sont des objets d'art enfantés pour le plaisir de quelques heureux ; ce n'est pas, à proprement parler, de l'orfèvrerie de table.

Devrons-nous nous contenter longtemps encore, lorsque nous voudrons faire une acquisition relativement modeste, de cette détestable fabrication universellement répandue, qui tire tout son charme de l'opposition brutale des blancs mats de neige et des noirs brunis les plus aveuglants, le tout coiffé tant bien que mal d'un bouton grossièrement moulé? Il serait désirable qu'on renonçât une fois pour toutes à cet assemblage dur et barbare et qu'on le remplaçât par des objets simples, correctement dessinés, ornés peut-être et avec modération de quelque détail spirituellement adapté et revêtant dès le premier jour la couleur tranquille qui convient à l'argent.

Nous rencontrons dans l'orfèvrerie ancienne de fréquents exemples de cette manière de faire. Nous allons en trouver la preuve dans l'Exposition rétrospective du Métal : gravissons l'escalier et entrons dans les belles salles du premier étage.

Là, M. Spitzer a exposé deux seaux à rafraîchir en argent, de forme octogone; ils sont du grand siècle, la décoration en est irréprochable; quatre des panneaux sont ornés de sujets en bas-relief sur un champlevé de forme rectangulaire à pans coupés. Les quatre autres, qui sont intercalés, offrent une disposition analogue; mais ils sont décorés d'un quadrillé formant dessin tapis, qui est un des caractères saillants de l'orfèvrerie du XVIIe siècle. De l'opposition obtenue par l'alternance des panneaux résulte un effet très harmonieux.

Quatre flambeaux de la même époque. Les pieds, d'un modelé gras et solide, sont fort beaux, mais deux d'entre eux sont couronnés de girandoles, et celles-ci me semblent d'une autre famille moins favorisée. Je préfère les flambeaux seuls.

Une petite cafetière munie d'un joli couvercle mignon et qui, ainsi que les flambeaux et les seaux à rafraîchir, est un excellent type à consulter.

Les trois cloches et leurs plats, de la fin du XVIIIe siècle, offrent le spécimen

du bon travail un peu froid de l'époque. Le repoussé en est large et correct. Mais les trophées guerriers qui les couronnent ne sont pas suffisamment mariés à l'ensemble. J'aurai souvent l'occasion de revenir sur cette faute, qui a été commise à toutes les époques.

Dans la collection de M. Stein je remarque :

Un plat en vermeil repoussé de fabrique portugaise, je crois. Le centre, timbré d'un écu, est entouré de sujets dont la composition, plus serrée que celle qui décore le tour du plat, produit, par son opposition même avec celle-ci, une très heureuse diversion. De plus, il en est séparé par un large gaudron creux uni, répété sur le bord extérieur et du plus heureux effet, parce qu'il met en valeur la richesse des reliefs des autres parties. Le tour est divisé en sept panneaux. Cette disposition remarquable est une des qualités de cette pièce ; car elle évite la monotonie du rayonnement qui résulterait de la division en nombre pair.

Un autre plat, dont le dessin moulé à jour et doré se détache sur un fond plein en argent. L'effet en est agréable ; mais cette fabrication n'est pas, à proprement parler, de l'orfèvrerie.

Un calice du XIIe siècle, d'un bon caractère et d'un très beau profil. La simplicité toute unie, la tranquillité générale du corps de la pièce mettent admirablement en valeur l'anneau ciselé qui en orne le bas, ainsi que la course, de petites roses gothiques qui décore l'épaisseur des huit lobes du pied. Cette pièce est à étudier, par ce temps de décor à outrance.

Puis encore un autre calice de la même époque, dans lequel la bonne répartition des reliefs traités en repoussé est remarquable et particulièrement heureuse dans le bas. Le milieu de la tige est enrichi de quatre petites attaches d'une invention agréable et qui, accrochant la lumière, profilent très heureusement le relief de leurs contours sur la rentrée, jetée dans l'ombre, de cette partie du pied.

La bassine à rafraîchir, en argent repoussé, appartenant à M. le baron Sellières, paraît être de provenance anglaise. C'est grand, superbe et d'un effet largement décoratif. J'aime ce repoussé hardi, aux indications amples et vigoureuses, un peu traité à la diable, comme on peut trouver qu'il convient à la destination du meuble. L'artiste, en martelant tout le bord intérieur du vase afin de modeler cette belle ronde de feuilles d'acanthe qui en orne le tour, a obtenu un effet peut-être inattendu, mais à coup sûr très heureux, sur le bord extérieur au dessous de la lèvre rabattue. L'envers de son travail, qui se voit là, simule par ses formes indécises des sortes de cristallisations ou de stalactites qui, rappelant l'usage auquel est destiné

l'objet, l'achèvent admirablement. Les pieds sont bien à leur place et portent en plein ce robuste ensemble. Quant aux mascarons qui servent d'anses, ils sont infiniment moins heureux.

Dans la même collection, deux belles soupières en argent, d'une grande richesse et d'une grande fermeté de dessin; elles ont pour anses des têtes de bouc dont les cornes, repliées en arrière, viennent se rattacher au bord du vase et sont de la plus heureuse invention. Mais j'aime beaucoup moins les sujets qui leur servent de boutons, non pas à cause de ce qu'ils représentent, mais à cause de leur disgracieuse silhouette, à cause enfin de l'absolue indépendance qu'ils affichent, par rapport au reste de la composition. Toute autre chose, mise à la place, ne pourrait que mieux faire. Je ne parlerai que pour mémoire des larges supports qui servent d'embase à ces beaux types d'orfèvrerie.

Je remarque un grand plat en argent doré d'un large et bel effet, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild. Le travail en est italien. Le centre est occupé par une couronne circulaire servant de base à l'épisode qui se déroule tout autour, et où sont mêlés des chevaux, des tritons, des monstres marins, traités en grand relief. Les bords du plat, divisés en quatre parties formant des médaillons très allongés, sont ornés d'autres personnages plus petits que ceux du centre et d'un relief moindre. J'ai déjà eu l'occasion de signaler l'heureux effet qui résulte de cette combinaison, à propos d'un plat faisant partie de la collection de M. Stein.

M. Darcel a prêté une soupière ovale en plaqué, de style Louis XVI, ornée sur le devant d'un écusson timbré de sa couronne. La forme en est droite et sévère, empreinte de ce caractère un peu triste qu'on rencontre parfois dans les pièces de cette époque. La pureté de son dessin nous fait voir que *le plaqué* a été travaillé avec autant de recherche que l'argent. Ce fait n'est pas dépourvu d'intérêt, aujourd'hui que la fabrication du plaqué est complètement abandonnée.

La collection de M. Eudel renferme d'excellents types du XVIIe siècle, entre autres :

Une aiguière de forme toute ronde, munie d'une anse dans laquelle s'emmanche une sirène engainée. Un mascaron soutient la naissance du goulot. A part le côtelé du bord du pied et celui du bord du couvercle, tout le décor est obtenu par la gravure en taille douce. De bonne forme et de bonne décoration, elle est posée sur son plateau, qui est bien comme elle dans la caractéristique de l'époque : c'est une pièce parfaite.

De jolies écuelles, au milieu desquelles une est particulièrement remar-

quable. Elle est toute plate, en argent, avec les anses qui s'étendent à plat à droite et à gauche, comme celles trouvées dans le trésor d'Hildesheim.

Une petite cafetière en or et sa lampe, dont toute la décoration, obtenue par la gravure sur fond mat, est d'une douceur extrême.

Une soupière à bouton d'artichaut. La forme unie de cette pièce est heureusement coupée par des cordons de ciselure et une torsade qui borde le couvercle. L'écusson qui orne le devant se relie très bien et complète l'ensemble, et le bouton se fond assez agréablement avec le reste, bien qu'il pourrait y être relié plus finement.

Un bateau de burettes charmant, de la même époque.

Un bassin d'une bonne ciselure grasse, et de superbes flambeaux d'argent, dont deux signés de l'illustre Germond; puis des boîtes à poudre de la fin du XVIIIe siècle, rappelant un peu les formes adoptées pour les urnes funéraires.

M. Vasset nous montre une cafetière dont la forme est octogone et légèrement conique. Le bas est traité en repoussé d'un excellent Louis XIV, et le reste décoré seulement par la taille douce. Quatre des faces, qui sont couvertes en plein, alternent avec les quatre autres, qui ne sont ornées que d'un cul-de-lampe. Ce type est excellent et tout entier à prendre pour modèle.

M. Chamouillet a prêté une soupière Louis XVI en argent repoussé, puissante et grasse. Le travail en est très bon, l'ensemble bien proportionné. Les ciselures fouillées et les parties unies sont habilement alternées, l'opposition des motifs en cordons de ciselure est charmante et bien trouvée. Les anses sont bien attachées. L'ensemble en est très soutenu, le profil excellent.

Comme morceaux tout à fait remarquables de l'époque Louis XV, il convient d'admirer : une superbe cafetière à côtes contournées, d'un ensemble admirable; le bouton, fait à la main, représente une fleur. Elle appartient à M. Mannheim; — la fontaine rococo de la collection de M. le comte d'Armaillé; ces deux belles pièces, qu'une intelligente direction a placées à côté l'une de l'autre, offrent le type le plus accompli de la belle époque. Elles donnent aux yeux une véritable fête.

M. le comte d'Armaillé expose encore deux flambeaux de la grande époque, du pur Louis XIV, si rare et si précieux. Ils sont de forme triangulaire et portent à l'attache de la bobèche et sur chacune des trois faces un petit médaillon du plus heureux effet.

Dans la collection de M. Van Heddeghem je retrouve une autre cafetière Louis XV à côtes tournées, sur lesquelles un écusson bien jeté vient interrompre agréablement la répétition du faceté; de jolis flambeaux dorés à

deux branches, puis des couteaux à lames cambrées et des fourchettes à deux longues dents en acier, dont les manches sont ornés d'une petite tête en relief soutenue par des entrelacs de gravure en taille douce, de l'époque Louis XIV.

M. Francastel a exposé deux belles salières à deux couvercles en forme de coquilles, et un coffret oriental en travail de filigranes d'argent, dont la division par panneaux est vraiment heureuse. Ce précieux ouvrage a le petit mérite historique d'avoir fait partie du trésor de Kerimkhan.

Au milieu des objets exposés par M. Dongé, il faut signaler une soupière ovale d'une forme excellente et simple. Elle ne fait qu'un tout avec les pieds qui la supportent en l'embrassant. Le bouton, simulant un artichaut et ses feuilles, se marie bien au couvercle repoussé de gaudrons. — Deux très bons flambeaux à trois branches, bien d'ensemble, deux autres tiges de flambeaux à trois faces, d'un bon dessin. Ces pièces datent du règne de Louis XIV ; — une délicieuse petite buire, charmante de simplicité ; — deux plats octogones, à bords côtelés en gaudrons creux partant du centre, qui est uni pour rayonner jusqu'aux bords ; — un sucrier rocaille d'une bonne forme pleine et grasse d'exécution, puis, au milieu de très jolies salières, une en rocaille, plus petite que les autres, et qui est véritablement une merveille de mignardise ; le travail, quoique fin, est d'une excellente tenue ; enfin, une soupière Louis XV d'une invention et d'une forme admirables. Un groupe d'œillets couronne délicieusement son élégant couvercle, formé de deux valves superposées. Tout ce bouquet, fait à la main, pétale par pétale, feuille par feuille, et assemblé ensuite avec un goût parfait, entre harmonieusement dans l'ensemble. Les anses, en feuilles de persil un peu grêles, comme c'était la mode alors, sont bien attachées. Les formes grasses et fermes, toutes les valeurs bien en harmonie, font de ce morceau un véritable chef-d'œuvre de décoration.

Je ne veux pas clore cet examen sans parler de la jolie collection de mouchettes prêtée par M. Lafitte. J'ai bien dit, de *mouchettes*. Cet humble ustensile de ménage fournissait à nos pères un prétexte à ornementation. Tout leur était prétexte. Eh bien ! elles sont toutes bonnes, il y en a de charmantes. Les formes en sont toujours ingénieuses, très remarquablement variées, et donnent à l'argent cet aspect si doux qu'on ne peut se lasser d'admirer.

Je m'arrête. Il le faut bien, sous peine de prendre absolument les allures d'un catalogue.

J'ai dû choisir, et je considère les pièces que je viens d'énumérer comme

des œuvres qui, si elles ne sont pas toutes parfaites, sont au moins pourvues d'une somme de qualités assez remarquables pour être offertes comme des modèles. De la comparaison attentive de ces orfèvreries avec les œuvres modernes il doit découler un enseignement. Peut-être s'est-il déjà formulé de lui-même. Je vais néanmoins récapituler les observations que cette comparaison m'a suggérées.

La première de toutes, c'est que l'objet usuel forme à lui seul tout le bagage de nos pères. Ils l'ont pris avec sa destination, l'ont fait aussi aimable, aussi élégant que possible, mais l'ont laissé ce qu'il était. Et c'est en cela que consiste son véritable charme. Il est utile d'abord et par dessus le marché agréable toujours, souvent même il est beau.

Ne vous semble-t-il pas qu'ils ont trouvé la véritable formule? La chose de luxe faite seulement pour être vue, *l'objet d'art,* comme on dit aujourd'hui, ou le bibelot, n'y est pas représenté pour lui-même.

Comme c'est surtout de l'orfèvrerie d'usage que je m'occupe, c'est sur celle-là que porteront mes remarques. Ce qui semble tout d'abord sauter aux yeux, c'est que les lignes droites et les angles doivent autant que possible être évités dans l'orfèvrerie d'argent. Cependant les artistes de la fin du siècle dernier en ont fait usage, particulièrement pour les anses de leurs vases, mais en ayant soin de toujours en dissimuler une partie à l'aide de guirlandes, de rosaces, ou de rubans habilement jetés qui en rompaient la rigidité. Cet arrangement est même devenu un des caractères principaux de leur style. Il est important d'y prendre garde, sous peine de tomber dans ce qu'on pourrait appeler le *grec pointu;* car la reproduction d'un style ne consiste pas dans l'emploi machinal de tel ou tel des éléments qui le composent, elle réside surtout dans leur juste appropriation. L'argent est déjà assez froid par lui-même, sans qu'on le glace encore par des formes anguleuses et droites, qui heurtent autant le regard qu'elles blessent le toucher.

Les formes arrondies, au contraire, mettent en valeur les qualités de ce métal ; elles augmentent la gamme des tons qu'il produit, elles conduisent doucement l'œil du point éclairé à celui qui se trouve noyé dans l'ombre, et s'enrichissant de leurs propres reflets et des reflets de tous les objets qui les entourent, elles empruntent une grande richesse à la multiplicité de ces effets. Les gaudrons, les joncs bottelés, les côtelés, toutes les dispositions enfin propres à déterminer les réflexions de la lumière, sont très favorables à l'argent. J'ajouterai que, pour cette raison, les surfaces convexes sont toujours plus riches que les surfaces concaves.

Nous avons constaté que les pièces moulées produisent rarement un bon

effet en orfèvrerie, alors qu'elles sont employées comme parties complémentaires d'un objet travaillé par un autre mode. Elles se refusent presque toujours à entrer dans le concert général, à se marier au corps de la pièce, à moins qu'elles ne soient ciselées avec une grande habileté et une grande finesse, comme le bouton de légumier choux-fleurs et asperges des frères Fannière, que j'ai cité plus haut. Mais cette recherche est rare, car un des reproches majeurs qui peuvent être adressés à l'orfèvrerie tant ancienne que moderne, c'est le sans-façon avec lequel cette partie de la pièce a été traitée par le fabricant. Un grand nombre de soupières, légumiers, sucriers, etc., ont ce défaut d'être coiffés plutôt qu'ornés d'un sujet quelconque, qui se découpe et s'enlève brusquement sur le couvercle, sans qu'aucune transition douce soit ménagée. Cette imperfection est surtout évidente lorsque le motif est moulé; elle l'est d'autant plus que le motif est monté plus lourdement. Dans certaines pièces la négligence est telle, que cette partie est absolument étrangère au reste et semble provenir d'une autre fabrication. A une époque où l'industrie du bronze a poussé si loin la perfection du moulage et de la ciselure, peut-être serait-il opportun de renoncer à employer ce moyen et d'en chercher un autre.

L'argent est un métal précieux. A ce titre, il a vraiment le droit de réclamer qu'on le traite comme il le mérite. Les modes d'estampage et de moulage devraient être presque absolument évités, lorsqu'on le travaille, et laissés au bronze et au cuivre.

Ne peut-on prendre pour modèle, par exemple, la fleur qui orne le couvercle de la cafetière Louis XV appartenant à M. Mannheim, le délicieux bouton en œillet de la jolie soupière rocaille appartenant à M. Dongé, enfin, pour citer un exemple moderne, la guirlande de fleurs du cadre exposé par M. Boucheron; trois morceaux dont j'ai fait l'éloge à leur place ?

Ne peut-on faire à l'argent l'honneur que des industriels modernes intelligents font au fer? Ne peut-on le contourner, le tordre et le modeler, de façon à lui communiquer un peu de la chaleur créatrice de l'artiste?

Un moyen de décorer l'orfèvrerie que je réprouve absolument est le défonçage à l'eau-forte. L'effet en est pauvre et insuffisant. Mais je voudrais voir reprendre la mode de cette gravure douce, finement traitée et sans retailles, soutenue par des fonds piquetés qui imitent les étoffes. Ce travail donne une richesse tranquille. Il teinte doucement la surface qu'il recouvre et fait valoir les parties unies.

Quant au repoussé, il est l'âme même de l'orfèvrerie, lorsqu'il atteint à ces effets gras et souples qui nous séduisent dans les beaux ouvrages, et qui

semblent procéder plutôt de l'impression de l'artiste que de sa raison. Car il faut bien se garder de raisonner trop, dans la pratique de l'art. Du raisonnement excessif découle la froideur, de même que de la perfection linéaire du travail découle la sécheresse.

L'artiste qui s'échauffe à parfaire son œuvre y laisse quelquefois subsister des imperfections de main qui en font le charme et qui souvent deviennent des qualités. Tout occupé d'épandre au dehors sa force créatrice, son besoin de produire, de donner une forme à l'inspiration qui l'anime, il assouplit la matière à sa volonté, sans prendre souci de certaines propretés de travail dont il n'a pas besoin, qu'il évite même comme un danger, et qui seront la seule préoccupation de l'ouvrier qui ne sait faire appel qu'à son raisonnement et à ses outils de précision. Il se laisse aller tout entier à sa passion... comme cette image de l'Innocence laquelle, sans prendre souci de l'irrégularité de sa tenue, relève haut les plis de sa courte robe ramassés dans sa main, pour le plaisir naïf de faire et de montrer sa moisson de fleurs éclatantes.

Je reconnais que les moyens de fabrication que je préconise sont plus coûteux que les autres. Pour obtenir des produits d'une nature plus élevée, il faut renoncer aux procédés sommaires et commerciaux, et en chercher de plus délicats, partant plus onéreux. Ces procédés, d'une application plus difficile, donneraient au moins à l'orfèvrerie d'argent des qualités spéciales qui en feraient le caractère et dont l'absence actuelle en rend l'imitation si facile. Ils la distingueraient des produits en cuivre argenté.

Que de fois n'ai-je pas entendu dire qu'on ne reconnaissait plus l'argenterie du Ruolz, qu'on ne savait à qui s'adresser pour avoir un beau service en argenterie! A cela on peut répondre que l'industrie, qui doit vivre de son travail, ne peut fabriquer que ce qu'elle vend. Elle suit la consommation. Celle-ci a donc sa part de responsabilité, et si sa réclamation est sincère, si elle désire réellement posséder des objets qui répondent à ses goûts, elle doit chercher à en provoquer la production. Souvenons-nous que le roi Louis XIV, voulant obtenir une orfèvrerie digne de lui, installa aux Gobelins les ouvriers qui devaient le satisfaire, et que ces ouvriers travaillèrent sous l'influence du peintre Lebrun. Louis XIV aujourd'hui, c'est tout le monde. Que tout le monde fasse comme il a fait.

Après avoir étudié le côté matériel, la technique de l'art, oserai-je aborder les points délicats de l'invention et du style? Dois-je examiner si nous sommes destinés à piétiner éternellement sur place, ou si nous allons enfin cesser de reproduire et de ressasser tout ce qui a été fait avant nous?

Cette grosse question sort un peu du cadre qui m'est tracé, en ce qu'elle touche non pas seulement à l'orfèvrerie, mais à tout.

Le fait est que nous sommes trop savants. Le bagage, les entassements du passé nous écrasent de leur poids énorme et paralysent nos mouvements. Car je me refuse à croire que c'est par impuissance que nous n'avançons pas.

Il faudrait..... peut-on oser dire ce qu'il faudrait? — cela est si peu vraisemblable!..... mais

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

il faudrait que l'artiste, après qu'il aurait tout étudié, et quand il saurait tout, pût faire deux parts de son savoir : la première, qui serait la claire intelligence du beau, la sûreté du goût, les notions générales d'esthétique, en un mot, qu'il garderait par devers lui; la seconde, qui se composerait des formes et des conventions particulières à chaque style, qui ne sont que des modes déterminés de manifestations ayant dû servir à l'enseignement, qu'il oublierait, qu'il jetterait à la mer, comme un bagage encombrant.

Et ensuite, savant et libre, l'artiste s'attacherait à trouver dans la nature, et dans la nature seule, par une étude attentive et passionnée, les éléments de décoration qu'elle offre à pleines mains.

En un mot, il faut arriver à supprimer tous les intermédiaires, toutes les interprétations et remonter puiser à la source mère, éternellement féconde et vivace, la nature.

Cela se répète déjà beaucoup et les jeunes l'entendent. Souhaitons qu'ils puissent bientôt jeter le bâton de vieillesse sur lequel nous nous appuyons encore et marcher seuls.

EUGÈNE FONTENAY.

LA PEINTURE SUR LAVE

SON EMPLOI DANS LA DÉCORATION DES MAISONS ET DES ÉDIFICES

ÉJA à l'Exposition universelle et au Pavillon de Flore, lors de l'ouverture du *Musée des Arts décoratifs*, nous avions remarqué avec intérêt des spécimens assez réussis d'un genre de peinture qui, après avoir donné de grandes espérances, il y a quelque trente ans, était tombé ensuite dans l'oubli le plus profond; nous voulons parler de la *peinture sur lave*. Depuis nous avons vu avec plaisir, au Salon de cette année, une œuvre de dimension importante et d'une véritable valeur artistique exposée par un jeune peintre convaincu, M. Jouve; sa *Vue d'une mare dans la forêt de Fontainebleau,* peinte sur un panneau de lave de $1^{m},68$ de longueur sur $0^{m},75$ de hauteur, qui fut fort remarquée alors, et que l'on peut voir encore aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs auquel l'a obligeamment prêtée son propriétaire M. Amand Levasseur, montre d'une façon complète les ressources et les avantages que peut offrir, pour la décoration intérieure et extérieure des maisons et des édifices, un procédé qui eut surtout contre lui, dès le début de son apparition dans le monde des artistes, les prétentions de ceux qui l'avaient trouvé ou qui s'en étaient faits les champions. Le plus ardent parmi ces derniers, et ajoutons aussi le plus imprudent quelquefois, fut un peintre qui ne manquait pas de talent, loin de là, mais qui, emporté par son enthousiasme, dépassa souvent le but dans la défense d'un mode de peinture dont il avait fait, pour ainsi dire, sa chose personnelle. « Qui veut trop prouver ne prouve rien », dit le proverbe, et nous croyons que Jollivet servait mal la

cause qu'il voulait défendre en affirmant que « Léonard de Vinci et Raphaël, s'ils eussent connu la peinture sur lave, l'eussent employée quand ils confiaient aux murs *la Cène* de Milan et les peintures du Vatican, et que le Titien y aurait eu recours pour son *Christ au tombeau.* »

La peinture sur lave ne nous semble pas appelée à d'aussi hautes destinées; mais si nous n'avons pas pour elle l'enthousiasme parfois irréfléchi et toujours exagéré de Jollivet, nous la croyons cependant appelée à rendre des services assez grands pour que nous insistions sur le rôle qu'elle a joué dans le passé et sur celui qui lui est réservé dans l'avenir.

I

Trouvée vers la fin de 1827 par un céramiste de talent, peintre distingué et, surtout, chimiste savant, Mortelèque, la peinture sur lave fut, quelques années après son apparition, encouragée par des artistes de grande valeur; c'est ainsi qu'Abel de Pujol peignit les trois médaillons représentant *la Foi, l'Espérance* et *la Charité,* qui décorent l'autel en lave qu'avait commandé pour l'église Sainte-Élisabeth M. de Chabrol, alors préfet de la Seine; Orsel, Perrin et Jules Etex, firent pour la cour intérieure du Palais des Beaux-Arts quatre médaillons; Perlet fut chargé d'exécuter un buste colossal du Christ pour l'église Saint-Leu, Jollivet, une figure décorative, etc., etc.

Mais les premiers essais de la plupart de ces artistes en furent aussi les seuls; dégoûtés dès le début par la lenteur et la minutie « d'un travail qui, au lieu de l'exécution large et franche de la peinture à l'huile ou de la fresque, les condamnait au pointillé ou aux hachures tracées par un pinceau de miniaturiste », ils reprochaient en outre au nouveau procédé les changements de tons ou de valeurs de tons qui se produisaient fatalement au feu, et l'intervention même de ce feu, « auxiliaire capricieux et brutal qui transforme à sa guise ou brise en morceaux tout l'ouvrage. »

Seul, Jollivet ne se découragea pas; sans doute plus habile dans la pratique du *métier* proprement dit que la plupart de ses confrères, plus enthousiaste aussi, il voulut faire de nouvelles tentatives, et, après plusieurs années d'attente, obtint enfin de M. de Rambuteau la commande, *à titre d'essai,* de la décoration au moyen de la peinture sur lave d'une partie des murs extérieurs du porche de l'église de Saint-Vincent de Paul. Ce premier

essai, qui couvrait une superficie de 14 mètres carrés, fut probablement peu réussi, — ou, tout au moins, généralement peu apprécié, — puisque non seulement la décoration extérieure de Saint-Vincent de Paul ne fut pas continuée, mais que ce qui en avait été fait fut bientôt enlevé.

Sur ces entrefaites, Hachette, le gendre et le successeur de Mortelèque, était mort laissant à sa veuve une position difficile et obérée par les sacrifices de toutes sortes qu'il avait dû faire ; Jollivet, sans se laisser abattre par son dernier échec, voulut venir en aide à la femme de son ami et collaborateur, et, désireux en outre de montrer toutes les ressources qu'offrait un procédé qu'il n'avait pu mettre en œuvre qu'imparfaitement dans les peintures toutes spéciales de Saint-Vincent de Paul, commença, de grandeur naturelle, un portrait en pied du roi Louis-Philippe ; mais la fatalité fut, cette fois encore, plus forte que sa bonne volonté et le portrait destiné au Salon allait être terminé quand la révolution de février éclata. Ce fut alors qu'il conseilla à Mme Hachette de proposer au conseil de perfectionnement institué près la Manufacture de Sèvres l'acquisition du procédé dont elle était propriétaire, ainsi que celle des manuscrits laissés par son père et son mari. Le savant et regretté conservateur du Musée céramique, Riocreux, qui avait connu et avait su apprécier Mortelèque, auquel la Manufacture achetait autrefois certaines couleurs de sa fabrication et qui dès 1828 avait donné au Musée un curieux et intéressant spécimen de ses premiers essais de peinture sur lave, appuya la proposition de Jollivet ; on fit même à la Manufacture quelques essais, entre autres des médaillons représentant les quatre Évangélistes d'après les cartons de M. Jalabert ; mais l'affaire traîna en longueur et fut bientôt abandonnée par Mme Hachette elle-même, qui avait puisé un nouveau courage dans la réussite de quelques commandes industrielles.

Quant à Jollivet, qui n'avait cessé de prêcher l'emploi d'un procédé pour lequel il avait fait, lui aussi, bien des sacrifices et qu'il défendait depuis si longtemps, il avait su convertir à sa manière de voir d'autres artistes plus jeunes que ceux qui s'étaient laissé décourager. MM. Paul et Raymond Balze firent à cette époque la copie de Raphaël que l'on voit encore aujourd'hui dans la grande cour de l'École des Beaux-Arts, et vers 1855, un artiste d'un grand talent et d'un grand savoir, M. Sébastien Cornu, exécuta ainsi les peintures du tympan de l'église de Saint-Leu-Taverny. Ce furent là à peu près les dernières manifestations vraiment artistiques de la peinture sur lave.

On voit, par le rapide résumé historique qui précède, que le nouveau procédé avait trouvé, dès le début, des hommes de talent pour protéger ses

premiers pas; à quoi donc faut-il attribuer le peu de succès qu'il obtint et l'abandon dans lequel on le laissa bientôt? D'abord, et ainsi que nous l'avons dit en commençant, à la trop grande ambition de ceux qui le patronnaient et qui le croyaient appelé à remplacer la peinture à l'huile, sans tenir compte des difficultés matérielles d'exécution qu'il présentait et des risques que lui faisait courir la nécessité de se servir du feu pour développer et fixer les couleurs; ensuite, et surtout, au peu de *franchise* du procédé lui-même. La lave, en effet, n'était là que comme subjectile et le nouveau procédé n'était autre chose, en réalité, que celui de la peinture sur émail déjà connu et pratiqué depuis longtemps; la seule différence et le seul avantage étaient que l'emploi de la lave permettait d'obtenir des plaques ou des panneaux plus grands, plus plans et plus réguliers que ceux que l'on pouvait fabriquer en terre cuite, et qui ne risquaient pas de se déformer à la cuisson; mais il fallait toujours les recouvrir d'une couche d'émail stannifère opaque qui masquait la couleur de la lave, sur laquelle on ne peignait pas autrement que sur la faïence ou la porcelaine, quoique un peu plus largement, et qui offrait aussi tous les inconvénients de la peinture sur émail stannifère, c'est-à-dire la *coulée* de l'émail, les bouillonnements, les grippages, les écaillages, etc., etc. Mortelèque qui, ainsi que nous l'avons dit, était un savant chimiste et un habile praticien, s'était bien rendu compte des difficultés que rencontreraient les artistes non habitués à ce genre de peinture, et y avait obvié en partie en inventant un *blanc* qu'il mélangeait aux couleurs, et qui permettait de procéder un peu plus hardiment et de peindre à peu près comme avec la gouache; mais ce blanc opacifiait les tons, les rendait lourds et avait en outre le défaut de ne pouvoir s'allier avec certains oxydes. Les artistes ne sont généralement pas de bien grands chimistes et aiment assez à se servir de couleurs toutes préparées, sans avoir à s'inquiéter de la façon dont se comporteront plus tard, dans un temps plus ou moins éloigné, les mélanges qu'ils font au hasard de la palette; aussi quand ils virent des accidents se produire avant même que leur œuvre fût entièrement terminée, quand quelques heures de feu leur firent perdre le travail de plusieurs semaines, et souvent de plusieurs mois, ils durent forcément être découragés; ils abandonnèrent bientôt, pour revenir à la peinture à l'huile qui, elle, n'avait pas de secrets, un procédé qui leur demandait une attention qui n'était ni dans leur caractère, ni dans leurs habitudes, et qui, en outre, les enserrait dans une gamme assez restreinte de couleurs, puisqu'ils ne pouvaient obtenir ni les rouges francs ni les mille combinaisons variées que leur donnait le mélange des couleurs ordinaires; il faut ajouter aussi

que l'émaillage des plaques et leurs différentes cuissons rendaient ce procédé assez coûteux. En réalité, il n'est resté de cette première période de la peinture sur lave que le blanc connu sous le nom de *blanc Mortelèque* ou *blanc fixe*, qui a rendu et rend encore aux peintres céramistes de véritables services.

II

Depuis l'Exposition universelle, la peinture sur lave a fait une nouvelle apparition; allons-nous assister à une résurrection durable, à une sorte de renaissance, et cette tentative sera-t-elle plus heureuse que celle qui l'a précédée et dont nous avons rapidement retracé l'histoire? Nous l'espérons.

Le nouveau procédé en effet diffère, du tout au tout, de l'ancien; basé sur le principe de la peinture dite *à la barbotine,* il n'offre plus à l'artiste les mêmes difficultés d'emploi que celui pour lequel Jollivet avait inutilement rompu tant de lances.

Tous nos lecteurs connaissent la *barbotine*, et tous ont dû, comme nous, regretter le mauvais emploi qui a été fait dans ces derniers temps, et qui va s'accentuant chaque jour davantage, d'un mode de peinture qui, bien appliqué, peut donner et a donné parfois de merveilleux résultats. Malheureusement, la facilité même qu'offre ce procédé, en le mettant entre les mains de tous, l'a fait glisser à côté de la vérité, et on en est arrivé à produire des œuvres hybrides qui n'ont aucun rapport avec la céramique et qui pourraient tout aussi bien être du carton-pâte, de la peinture sur zinc ou du mauvais bois de Spa : on couvre de paysages aux couleurs fausses ou de portraits d'hommes politiques aux tons blafards des plats qui sont tout étonnés de se voir ainsi transformés en mauvais tableaux; on étale sur des pots, — on ne peut certainement pas appeler cela des vases, — aux formes absurdes à force de vouloir être originales, des basses-cours, des places publiques, et même des villes entières, sans aucun souci de la forme ou de la matière, sans aucune recherche d'ornementation; l'émail lui-même semble s'être transformé : il n'a pas l'aspect solide de celui de nos vieilles faïences, il n'est plus laiteux et profond comme dans la pâte tendre, clair et solide comme celui de la porcelaine; il semble que les pièces viennent d'être trempées dans un baquet d'huile, et on ose à peine y toucher de peur de les essuyer et de s'y graisser les mains; il ne fait pas corps avec la terre, pas plus, du reste, que la décoration n'a l'air d'appartenir à l'objet décoré.

La lave nous semble, bien plus que la terre, appelée à profiter de la facilité du mode d'emploi des couleurs de *barbotine*, et nous la croyons, pour cette raison même, destinée à jouer un grand rôle dans la décoration intérieure et extérieure des maisons et des édifices.

Avec la barbotine, en effet, on peint directement et aussi librement qu'à l'huile, à la colle ou à la cire, sur des panneaux qui peuvent atteindre deux mètres de hauteur, et souvent plus, sur un mètre ou un mètre et demi de largeur; on scie et on travaille la lave aussi facilement qu'une pierre tendre, et son élasticité lui permet de résister à toutes les influences atmosphériques et à toutes les pressions contraires; une plaque de un mètre et demi peut n'avoir pas plus de quinze millimètres d'épaisseur, et son poids, qui est moindre que celui d'un panneau de chêne, permet de la faire entrer dans l'ensemble de la décoration intérieure d'un appartement, soit comme panneau décoratif, soit comme dessus de porte, trumeau, etc. Les porosités de la lave se bouchent facilement au moyen d'une sorte d'*engobage*, et la surface sur laquelle on peint peut être aussi lisse que celle de la *toile* la mieux imprimée.

En ayant soin de choisir des plaques qui ne présentent aucunes fentes, ou en rebouchant avec attention celles que l'on peut apercevoir avant de peindre, on est certain d'éviter au feu tous les accidents qui peuvent se produire ordinairement dans la cuisson de la terre, émaillée ou non, et s'en produirait-il, qu'ils ne seraient que localisés et que l'on y remédierait facilement à un second feu. Il n'y a pas à craindre, en effet, comme dans l'ancien procédé, des différences de retrait, des *incompatibilités* entre la plaque, les couleurs et l'émail; les couleurs contiennent elles-mêmes de la lave broyée en poudre, et l'action du feu se fait sentir de la même façon sur tout l'ensemble du panneau.

La grande dimension que l'on peut donner aux panneaux ou aux bandes de lave permet, en outre, d'éviter les raccords et les joints, toujours visibles d'une façon si désagréable dans les revêtements faits avec des carreaux de faïence juxtaposés; les architectes trouveront donc dans l'application de ce nouveau mode de décoration un auxiliaire précieux pour la décoration extérieure des édifices; en outre, la possibilité d'obtenir des peintures mates, c'est-à-dire sans aucune espèce d'émail ou de vernis, en supprimant les taches brillantes produites par la réflexion de la lumière ou du soleil, donnera à l'ensemble de la décoration une harmonie plus douce et plus calme, tout en offrant d'aussi sérieuses garanties de durée indéfinie.

Enfin, le peu de valeur de la matière première, — la lave est très

abondante dans certaines parties de la France, notamment en Auvergne, et pendant longtemps on l'a employée pour le dallage des trottoirs, — la facilité avec laquelle on la travaille, la possibilité d'arriver à un résultat satisfaisant avec une exécutinn rapide et un seul feu, peuvent permettre de donner des panneaux décorés à un prix relativement très minime.

En résumé, le nouveau procédé diffère tellement de l'ancien sous tous les rapports, que nous espérons que les préventions qui s'étaient élevées autrefois contre la peinture sur lave disparaîtront rapidement; déjà, du reste, quelques architectes l'ont fait entrer dans l'ornementation de plusieurs constructions des environs de Paris; nous souhaitons vivement que leur exemple soit bientôt suivi. Nous serions heureux, en effet, de voir s'implanter dans notre pays la décoration polychrome, si généralement employée autrefois en Orient, dans la Grèce et dans l'Italie ; nos yeux, trop habitués à la monotonie des pierres grises, y gagneraient un peu de gaieté, et nous arriverions peut-être ainsi à créer un style nouveau et original qui nous délivrerait des pastiches actuels.

ÉDOUARD GARNIER.

Assiette de Sinceny aux armes du Dauphin de France.
Motif du milieu.

CÉRAMIQUE

COMPOSITION ET DESSIN DE M. F. BRACQUEMOND

POUR LA DÉCORATION D'UN SERVICE EN FAIENCE. APPARTIENT A M. ROUSSEAU

A. Quantin, imprimeur éditeur

LA LÉGISLATION DU BATIMENT

A PROPOS D'UNE PUBLICATION DE LA SOCIÉTÉ CENTRALE DES ARCHITECTES[1]

LA construction et l'usage de la propriété ont de tout temps fait naître des questions litigieuses et des procès. Aussi la connaissance de cette partie du droit qui est relative au bâtiment n'est-elle guère moins nécessaire à l'architecte que celle même de son art. « L'architecte, disait déjà, il y a bien des siècles, un des pères de l'architecture, Vitruve, doit savoir la jurisprudence et la coutume des lieux pour la construction des murs mitoyens, des égouts, des toits et des cloaques, pour les vues de bâtiments, pour l'écoulement des eaux et autres choses de même genre, afin qu'il pourvoie, avant de commencer un édifice, à tous les procès qui pourraient, l'ouvrage achevé, être faits sur ce sujet aux propriétaires... et afin aussi qu'il soit capable de donner de bons conseils pour dresser les baux, à l'utilité réciproque des preneurs et des bailleurs. »

Par une suite naturelle, il s'est de tout temps trouvé des architectes qui, devenus par nécessité jurisconsultes, ont écrit sur le droit considéré dans ses rapports avec leur art; et, comme il arrive à des gens d'esprit qui parlent du métier qu'ils exercent, quelques-uns ont écrit excellemment et avec un sens pratique que ne pouvaient avoir les jurisconsultes de profession. De ces écrits, le plus justement célèbre est l'ouvrage de Desgodets, qui n'est pas inférieur aux traités de Pothier lui-même, et dont on a pu dire avec raison qu'il a été, jusqu'à la promulgation du Code civil, la loi du bâtiment, au moins dans les prévôté et vicomté de Paris. Mais Desgodets écrivait à la fin du XVIIe siècle. On le consultera toujours avec fruit, soit au point de vue historique, soit qu'on veuille prendre une connaissance approfondie et complète de la matière. Il est clair toutefois qu'avec les changements qui, depuis deux siècles, se sont opérés dans les lois et dans les usages, il est devenu insuf-

1 *Manuel des lois du bâtiment*, deuxième édition revue et augmentée (Ducher et Cie, 51, rue des Écoles).

fisant. C'est pour en tenir lieu, ou, si l'on veut, pour le compléter, que la Société centrale des architectes a publié son Manuel.

Le Manuel, comme son titre l'indique, est moins une œuvre de science que d'utilité pratique, moins un traité qu'un recueil de documents. Mais ces documents ont été choisis et annotés avec un soin extrême par des hommes qui ont appris par expérience ce que, dans l'exercice de leur profession, il est précisément nécessaire de connaître de législation et de jurisprudence.

Le Manuel est divisé en trois parties qui forment quatre gros volumes.

La première partie comprend, outre le texte de quelques édits antérieurs à 1790, de nombreux extraits du Code civil et du Code de procédure, suivis de commentaires.

La deuxième partie renferme un choix d'arrêts des conseils du roi et d'ordonnances des bureaux avant 1790, de décrets et d'ordonnances royales, d'arrêtés spéciaux et d'ordonnances de police rendus depuis cette époque.

La troisième reproduit les arrêts de la Cour de cassation et du Conseil d'État cités dans la première partie, comme interprétation et à la suite des articles du Code civil.

Ainsi, un Code civil annoté, un Code administratif, un tableau de la jurisprudence civile et administrative en matière de bâtiment, tel est l'ensemble de l'œuvre, combiné et coordonné de telle sorte que l'architecte y trouve, disposées dans le meilleur ordre, toutes les notions légales et juridiques qu'il lui est indispensable ou utile de connaître.

Le commentaire du Code civil et du Code de procédure, qui forme la première partie, se compose d'une suite de propositions très nettes, très précises, et ne pouvant, pour chacun des cas qu'elles ont en vue, laisser aucun doute sur la marche à suivre ou la règle à observer. On y trouve, sur un grand nombre de questions qui intéressent la construction, des solutions qu'on chercherait vainement ailleurs. Il suffirait d'un fil qui les relierait plus étroitement entre elles pour faire du Manuel un traité méthodique et complet. Sur un seul point, il serait peut-être permis de faire des réserves. C'est en ce qui concerne la responsabilité des architectes. En ce point, les auteurs du Manuel se sont montrés, pour ceux-ci, d'une extrême bienveillance, qui sans doute est naturelle de leur part, mais qui n'est pas absolument d'accord avec les décisions plus fermes de la jurisprudence. M. Josse est toujours orfèvre : et qui, d'ailleurs, aurait l'esprit assez chagrin pour le lui reprocher?

On avait mis jadis le Code civil en vers. Les auteurs du Manuel ont eu la pensée de l'illustrer. Des planches très bien faites éclairent, en les rendant sensibles aux yeux, un grand nombre de questions relatives aux servitudes. C'est là une ingénieuse innovation, qui sera sans aucun doute fort appréciée des gens qui n'ont ni le goût ni le loisir d'étudier le droit à un point de vue abstrait.

En voulez-vous un exemple? Voyez cette dame, à son balcon, qui regarde son jardin et aussi celui du voisin, et remarquez la ligne en forme d'équerre qui part de l'extrémité du balcon pour aboutir au mur séparatif des deux propriétés. C'est l'illustration de l'article 678 du Code civil suivant lequel « on ne peut avoir des vues droites ou fenêtres d'aspect, ni balcons sur l'héritage de son voisin, s'il n'y a six pieds de distance entre le mur où on les pratique et ledit héritage. » Il suffit d'y jeter les yeux pour comprendre, et ne pas l'oublier, le sens et la raison de la loi. Personne, semble-t-il, ne voudrait ignorer le Code si chacune de ses dispositions pouvait être de cette façon traduite et mise en relief.

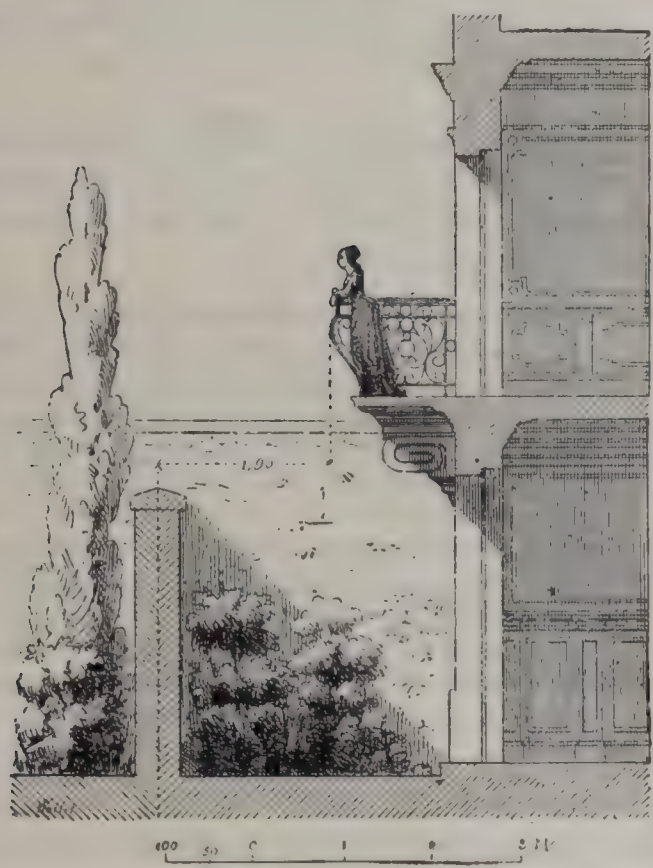
Une autre innovation plus importante et d'un plus grand prix est d'avoir, pour la

première fois, réuni par ordre chronologique toutes les lois, décrets, ordonnances et arrêts administratifs concernant la grande voirie. On ne contestera pas que ce ne soit là un véritable service rendu à la pratique, si on considère que la plupart de ces documents sont d'une application journalière, et qu'on perdrait un temps infini à les rechercher dans le fatras du *Bulletins des lois* ou dans l'immensité des recueils de jurisprudence.

Une introduction, due à la plume élégante et exacte de M. Ach. Lucas, précède le corps de l'ouvrage. Elle renferme d'intéressants renseignements à la fois sur l'histoire du droit et sur celle de l'architecture. Elle se termine par ces mots : « C'est icy un livre de bonne foy » ; et il n'en est guère, en effet, auxquels ces mots pussent servir plus justement d'épigraphe.

On doit ajouter enfin que l'exécution matérielle de l'ouvrage est fort belle. Le droit est d'ordinaire piteusement logé. Il appartenait à la Société centrale des architectes de lui élever un monument digne de lui et digne d'elle-même.

E. Mulle.



CHRONIQUE

Le 31 octobre dernier, M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, a présidé la cérémonie de distribution des prix aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Limoges. Il a tout d'abord rendu hommage aux progrès de cet établissement fondé par M. Adrien Dubouché.

« Aujourd'hui, l'école vit prospère sous la tutelle précieuse des magistrats populaires. Un de vos concitoyens, qui a présidé à sa naissance et dont le nom a été désigné par la reconnaissance publique pour honorer le titre de l'école et perpétuer à jamais dans le souvenir du peuple la mémoire de ses bienfaits, M. Adrien Dubouché, l'a dotée du plus riche musée de céramique qui se puisse rencontrer. Son esprit pénétrant et si fin a compris que l'enseignement devait finalement être dirigé vers les applications spéciales à la grande industrie du pays, et il a réuni avec la passion généreuse qu'il apporte à ses entreprises les plus merveilleux documents pour l'usage familier des élèves.

« L'histoire de l'art céramique est là, vivante par le rassemblement de toutes les formes et de toutes les colorations, développée avec méthode, facile à consulter, et s'imposant par le charme des exemples et le goût de son exposition. »

L'honorable sous-secrétaire d'État, après cet éloge si complètement justifié de l'École des arts décoratifs de Limoges, a annoncé que, grâce à l'accord intervenu entre la municipalité de cette ville et le ministre de l'instruction publique, elle serait bientôt transformée par une disposition législative en école nationale :

« J'ai consenti volontiers, dit M. Turquet, à m'associer à une démarche qui doit assurer à la ville de Limoges le concours de l'État pour faire de son école un grand foyer national.

« L'étude de la grave question de l'enseignement du dessin m'avait amené à conclure que l'établissement des nombreuses écoles entretenues par les municipalités devait être complété par la création de plusieurs centres provinciaux dans lesquels seraient accumulées des ressources en documents de tous genres, livres, collections, musées spéciaux choisis dans le sens du besoin de la région.

« L'accord s'est donc fait rapidement entre vos magistrats municipaux et moi sur le projet d'agrandir l'école et le musée, et, grâce à l'énergique concours du ministre de l'instruction publique, dont vous connaissez le dévouement à l'instruction, il ne dépend plus que d'une disposition législative que vous ayez formé avec moi l'École nationale des arts décoratifs de Limoges. Le Parlement, qui a donné tant de preuves déjà de sa sollicitude pour toutes les questions touchant à l'instruction populaire, accomplira, je l'espère, nos vœux et donnera à l'œuvre patriotique d'Adrien Dubouché son caractère définitif. »

M. Turquet, parlant ensuite de l'organisation générale du dessin dans tout ce pays, « question considérable qui préoccupe à la fois l'opinion et les pouvoirs publics », a développé en excellents termes le plan auquel on s'est arrêté et qui désormais doit être appliqué. Nous aurons à revenir sur cet important sujet.

A l'occasion de la distribution des prix de l'École des arts décoratifs de Limoges, son fondateur, M. Adrien Dubouché, a été nommé officier de la Légion d'honneur. Tous ceux qui connaissent cet homme de bien, si profondément dévoué aux intérêts de son pays, si délicatement et si parfaitement généreux, dont le cœur est ouvert, aussi bien que le portefeuille, à toute entreprise utile, ont applaudi à cette nouvelle. M. Dubouché ne se contente pas de se consacrer à l'école modèle dont nous venons de parler ; nos lecteurs savent de

quelle manière il enrichit chaque jour le Musée céramique de Limoges et comment, après l'avoir doté de la rarissime collection Jacquemart, il vient encore d'acheter à son intention la belle collection de M. Paul Gasnault. Ils sont rares les bienfaiteurs de cette sorte!

* * *

Le Conseil municipal de la ville de Paris, fidèle au système des concours artistiques qu'il a adopté, en a ouvert un entre tous les artistes et industriels français pour la composition des motifs décoratifs projetés sur la place de la République. Le programme, publié le 11 août 1880, comprenait : 1° des mâts en bronze; 2° des colonnes rostrales en bronze; 3° des candélabres; 4° des balustrades d'enceinte en pierre. Le concours portait sur chacun de ces objets pris isolément; néanmoins les concurrents avaient la faculté de présenter un projet d'ensemble contenant à la fois les mâts, les colonnes, les candélabres et les balustrades.

Quarante artistes ont envoyé des compositions soit générales, soit partielles, et leurs projets ont été exposés à l'École des Beaux-Arts, pendant huit jours, à partir du 24 octobre. Le résultat a été médiocre. La plupart des œuvres envoyées n'attestaient guère d'originalité et manquaient surtout d'une qualité essentielle, l'harmonie. Aussi la majorité du jury n'a-t-elle pas pensé qu'il y eût lieu d'accorder les prix d'exécution pour aucun des quatre motifs décoratifs. Des récompenses ont néanmoins été décernées de la façon suivante :

Mâts : 1re prime, M. Mayeux; 2e MM. Berger et Guébin; 3e MM. Trioullier frères. — *Colonnes rostrales :* 1re prime, MM. Berger et Guébin; 2e MM. Bouvard et Gravigny; 3e M. Boitte. — *Candélabres :* 1re prime, MM. Gravigny et Bouvard; 2e et 3e MM. Boitte, Lacarrière et Delatour. — *Balustrades :* 1re prime, M. Boitte; 2e M. Casse.

D'après le rapport de M. Guadet sur ce concours, inséré dans le *Journal officiel* du 5 novembre, le jury a trouvé particulièrement insuffisantes les compositions pour les candélabres et les balustrades, et a indiqué pour toutes les œuvres primées des modifications à faire, laissant à l'administration de la ville de Paris le soin des choix définitifs, tout en lui recommandant sagement « de se préoccuper avant tout de l'harmonie nécessaire de ces divers motifs les uns avec les autres, aussi bien qu'avec le monument central étranger au concours. » Le jury est convaincu, a dit en terminant le rapporteur, que « chacun des éléments de la décoration pris à part, fût-il une œuvre remarquable, si l'ensemble est disparate, tout le mérite des objets décoratifs serait perdu, et que, avant tout, lorsqu'il ne s'agira plus des programmes restreints et fragmentaires du concours, il ne restera plus qu'un programme d'ensemble : la décoration de la place de la République.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

A l'heure où nous mettons sous presse, tous les jurys ont déposé leurs rapports sur les diverses sections de l'Exposition des industries du Métal. Les concours des industriels et ceux des écoles sont jugés et la distribution solennelle des récompenses a lieu le mercredi 17 novembre.

Le prochain numéro du Bulletin sera presque entièrement réservé à la publication des listes des récompenses et au rapport général sur l'Exposition, qui est confié à M. J.-J. Guiffrey. Les rapports des sections, rédigés par MM. Edmond About, Corroyer, Paul Mantz et Réné Ménard, paraîtront régulièrement et successivement dans les bulletins suivants.

*
* *

M. le Président de la République a visité l'Exposition le 6 novembre dernier. M. Grévy, accompagné de Mlle Grévy et de M. le général Pittié, suivi de sa maison militaire, est arrivé à 3 heures précises au palais des Champs-Élysées, où il a été reçu par M. Édouard André, président de *l'Union centrale*, et par M. H. Bouilhet, vice-président, directeur de l'Exposition.

M. le Président de la République a reçu, à l'entrée de la grande nef, les hommages du conseil et des commissions de l'Union centrale et il a immédiatement commencé sa visite des salons et vitrines des exposants; il s'est entretenu longuement avec les fabricants, et ce n'est qu'à la nuit tombante, alors que l'exposition des produits devenait impossible dans la nef, qu'il a gravi l'escalier pour s'arrêter quelques instants dans le salon d'honneur qui lui est réservé. Puis il a traversé sans s'arrêter les galeries du musée rétrospectif du Métal et il est descendu par l'escalier de pierre. Accompagné jusqu'à sa voiture par les délégués de l'Union, M. Grévy a exprimé le regret de n'avoir pu visiter tous les exposants et il a annoncé une nouvelle visite prochaine.

*
* *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois d'octobre 1880.

Recueil de fleurs décoratives de tous styles, par J. Cochefer. — 1877, Paris, A. Colas. 1 carton contenant 45 planches. — Don de l'auteur.

Histoire générale de la tapisserie. Tapisserie française, par J.-J. Guiffrey. — 15e et 16e livraisons. — Don de M. Dalloz.

Principes et exemples d'architecture ferronnière. Les grandes constructions édilitaires en fer; la Halle basilique, par L.-A. Boileau, architecte. — In-4°, Paris, E. Lacroix, 1881. — Don de l'auteur.

*
* *

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois d'octobre 1880 :

Sculpteurs	111
Peintres	62
Dessinateurs	61
Décorateurs	12
Graveurs	42
Ciseleurs	4
Architectes	22
Bijoutiers	3
Ébénistes	3
Lithographes	»
Divers	89
Total	409

dont 98 le jour et 311 le soir. — 585 ouvrages ont été consultés.

*
* *

La Reliure, par MM. Marius Michel. — Motif de bande (époque François Ier)

BIBLIOGRAPHIE

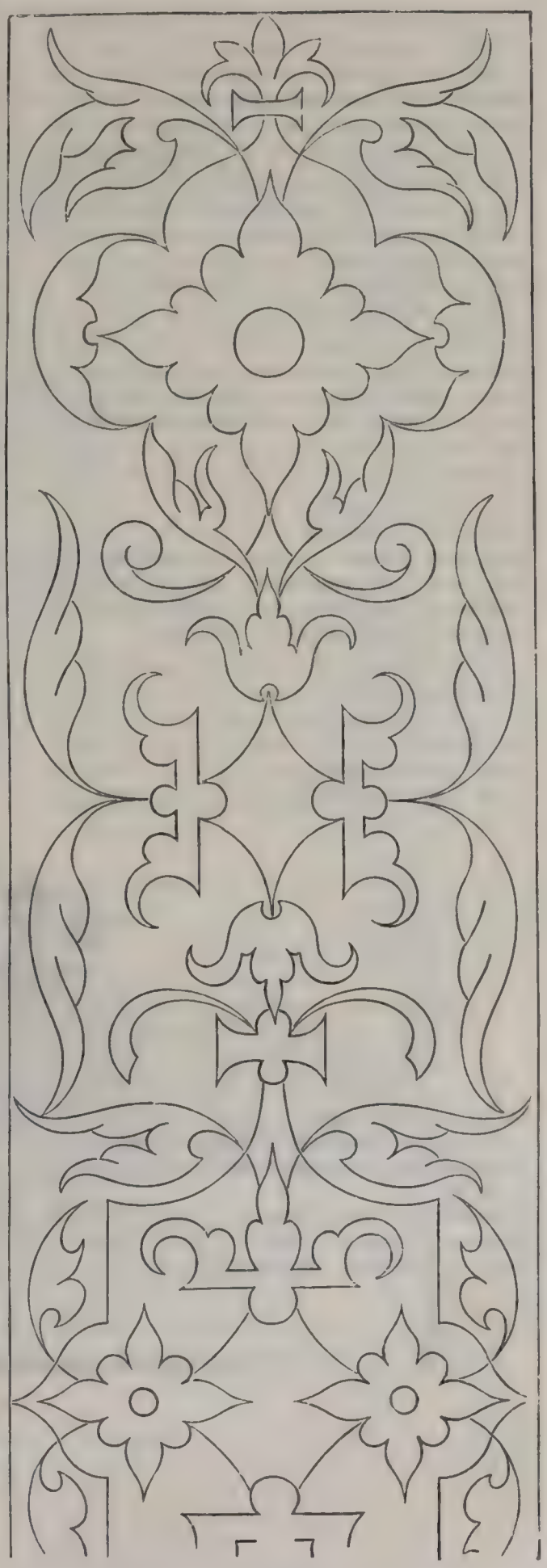
La Reliure française, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par MM. Marius Michel, relieurs-doreurs (Paris, 1 vol. 1880, orné de 23 héliogravures et de nombreuses gravures et vignettes); librairie Morgand et Fatout.

L'art de la reliure, qui a eu jadis tant d'éclat, n'a peut-être jamais eu plus d'adeptes et de respectueux admirateurs qu'à l'heure actuelle. Un livre bien relié, qu'il sorte des mains des Trautz-Bauzonnet, des Capé, des Lortic, des Marius Michel, des Niedrée, des Chambolle-Daru, acquiert par cela même une valeur spéciale considérable. Dans les ventes publiques on voit des volumes atteindre jusqu'à des prix de dix et de vingt mille francs uniquement à cause de la reliure plus ou moins ancienne, plus ou moins rare, plus ou moins parfaite. Et ce n'est point simplement une fantaisie d'amateurs ou de bibe-

lotiers qui cherchent à se satisfaire ainsi au poids de l'or. C'est mieux que cela. De même qu'on estime davantage un beau diamant quand il est paré avec art, et que sa monture, élégante et riche, rehausse sa valeur matérielle, par tout le charme supérieur dont l'entoure la pensée de l'artiste; ainsi la reliure précieuse qui habille un bon livre est un honneur rendu au génie de l'écrivain. On veut que l'écrin soit digne du diamant.

Si estimé qu'il soit, cependant, l'art de la reliure n'avait pas eu jusqu'à présent d'historien. MM. Marius Michel, qu'on a surnommés avec raison « les Cellini de la dorure moderne », ont eu la bonne idée de prendre ce rôle délicat, que personne assurément ne pouvait tenir avec une compétence technique plus exercée. Connaissant admirablement leur sujet, et en même temps érudits et curieux pour lesquels nos bibliothèques n'ont plus de secrets, ils étaient mieux que personne à même de rédiger un travail de cette nature, pouvant offrir les plus sûres garanties aux amateurs et aux hommes d'étude. Aussi leur ouvrage est-il un guide inestimable, d'une science certaine, et dont l'autorité est aussi complète que possible.

Dédaignant le côté anecdotique et pittoresque de l'histoire de la reliure française, MM. Marius Michel ont développé dans leur ouvrage la partie didactique, autrement compliquée et difficile. Avec eux on suit tous les progrès et toutes les péripéties de cet art si charmant et dont si peu de gens connaissent les multiples difficultés. Depuis la reliure monastique, en peau de truie et à coin de bois, qui est employée au xve siècle, jusqu'aux élégances des Aldes et des artistes du xvie siècle qui, avec leur outil et sans le secours banal des fers gravés d'avance, improvisent sur le cuir des dessins éblouissants de fantaisie gracieuse et d'harmonie savante; jusqu'aux œuvres tour à tour maniérées, mignardes, pompeuses et délicates des xviie et xviiie siècles, MM. Marius Michel nous font assister aux transformations de leur art, expliquant toujours soigneusement les divers procédés d'exécution, faisant pour ainsi dire toucher du doigt les inconvénients ou les avantages de tel ou tel mode de reliure, nous initiant enfin avec la sûreté des maîtres aux secrets de leur profession. Une chose les préoccupe surtout, plus importante que le reste, une chose que l'on ne devrait jamais perdre de vue en matière de reliure et qui malheureusement cède trop souvent le pas à la singularité, à la préciosité de la matière;



Reliure du *Pandectorum juris Florentinis*. — Ornementation du dos, style Renaissance.

c'est la décoration pure, c'est la beauté simple et logique, gracieuse et souple de la ligne, c'est le style en un mot de l'ornement. Voici, par exemple, les excellentes observations que présentent les auteurs, après avoir exposé les principes essentiels qui doivent présider à l'exécution préliminaire d'une bonne reliure :

« Le modèle de décoration une fois choisi, il reste à l'exécuter. La première des qualités de la dorure est la rectitude, la correction de l'exécution, puis le brillant, la force et l'éclat de l'or.

« Tous les fers employés sur un même plat doivent être également enfoncés; mais quoi de plus contraire à la raison que de demander de la dorure également profonde dans tous les genres? Autant les fers pleins des Aldes, tous les fers donnant beaucoup d'or, gagneront en aspect, en reflets, autant les fers légers deviendront pâteux et lourds. Que demande-t-on d'abord à l'épreuve d'une gravure? De la netteté. Soyons logique, et ayons en dorure la même appréciation. Le Gascon enfonçait-il, lui, le délicat par excellence? Il faut donc que la dorure soit mâle et nourrie, mais non pâteuse et lourde.

« Quant au choix de la décoration, nous allons dire en quelques lignes tout notre avis à cet égard... Si la fortune nous permettait de former un jour la collection de nos rêves, elle serait choisie parmi les belles impressions de tous les siècles, dans des reliures de leur temps. Si nous faisions reproduire une reliure ancienne, ce serait toujours sur un livre de la même époque ou traitant de l'art de cette époque, préférant à un Antoine Vérard de 1498 richement relié au XVIIIe siècle, comme celui de la Bibliothèque nationale, un Daphnis de 1718 habillé par le même relieur, le livre du XVe siècle eût-il cent fois plus de valeur, et des romantiques sortant des mains de Bauzonnet à des livres gothiques aussi rares que précieux sur lesquels il aurait poussé des fers du XVIIe siècle. Pour des exemplaires de choix des livres récemment publiés, nous demanderions aux relieurs une décoration nouvelle, et non des copies d'anciennes reliures, à moins que le livre ne soit une réimpression... Il faut donc faire des choses anciennes et du temps sur des livres anciens, du nouveau sur les livres modernes. »

Nous n'avons rien dit de l'exécution typographique du volume de MM. Marius Michel, qui est absolument hors ligne. Choix des caractères, qualité du papier, perfection du tirage, tout cela contribue à en faire un livre de luxe raffiné, digne des merveilleuses robes qui sont décrites dans le texte. Vingt-trois héliogravures, d'une exécution irréprochable, reproduisant les types les plus caractéristiques des reliures anciennes, chefs-d'œuvre fameux et que l'on contemple avec vénération dans le riche reliquaire où les ont savamment enchâssés MM. Marius Michel.

V. CH.

Fer italien.

L'Art, N° d'octobre 1880. — TEXTE : Exposition nationale italienne des beaux-arts. — Les Arts au moyen âge. — Le Musée germanique à Nuremberg. — Histoire artistique du métal.

PLANCHES HORS TEXTE : Quatre eaux-fortes, *Porte du Palais ducal à Venise*, par Litoux. — *Près de Naples*, par Greux. — *Dans le pays de Caux*, par Th. Chauvel. — *Le petit bras de la Seine, le 3 janvier 1880*, par L. Gautier.

Quatre gravures : *Salut, reine des cieux*, de Defendente de Ferrari, par Dumont. — *Au Lavoir*, de Pelez, par Smeeton et Tilly. — *Accessoires de la Danse sacrée au Japon*, de Blanche Pierson, par Thiriat. — *Départ pour la pêche*, de Sauvaige, par Puyplat.

Quarante-deux gravures dans le texte.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

UNION CENTRALE
des Beaux Arts appliqués à l'Industrie
6e EXPOSITION
1880
LE MÉTAL
INDUSTRIES D'ART
MUSÉE RÉTROSPECTIF
EXPOSITION des Peintres Décorateurs
& des Dessins pour l'Industrie
CONCOURS DES ÉCOLES
de
DESSIN DE PARIS
ET DELAVNE
Fn KELLER
C. BALLIN
F. BRIOT
GERMAIN
GOUTHIÈRE
PRIX D'ENTRÉE 1fr LA SEMAINE
EXPOSITION OUVERTE DU 31 JUILLET AU 15 NOVEMBRE
AU PALAIS DE L'INDUSTRIE
Concerts tous les Jours
PRIX D'ENTRÉE 0f50 LE DIMANCHE

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. André (Édouard), *président.*
Bouilhet (Henri), *vice-président.*
Lefébure (Ernest), 1er *secrétaire.*
Jumelle (Alfred), 2me *secrétaire.*
Berger (Georges).
Biais (Théodore).
Chennevières (M. le marquis de).
Chocqueel (Louis).
Christofle (Paul).
Cohen (Isaac-Joseph).
Dalloz (Paul).
Dreyfus (Gustave).
Didot (Alfred-Firmin).
MM. Falize (Lucien).
Froment-Meurice (Émile).
Ganay (vicomte de).
Gérard (baron).
Grados (Léon).
Hermann (Georges).
Louvet (Auguste).
Mannheim (Charles).
Marienval (Louis).
Mourey (Philippe).
Turquetil (Jules).
Veyrat (Adolphe).
Wolff (Auguste).

Administration : M. Béziès, *secrétaire général.*

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Turquet, sous-secrétaire d'État, *président du Comité.*
Brouty, architecte.
Buon, ancien inspecteur des Beaux-Arts.
Chennevières (marquis Ph. de).
Dalloz (Paul).
Darcel (Alfred), administrateur des Gobelins.
Dubouché (Adrien).
Duruy (Victor), ancien ministre.
MM. Gréard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris.
Guillaume, membre de l'Institut.
Longpérier (Adrien de), membre de l'Institut.
Owen (sir Philip Cunlisse), directeur du South Kensington Museum.
Polovtsoff, sénateur à Pétersbourg.
Ronchaud (L. de), secrétaire général des Beaux-Arts.

M. Sommerard (du), directeur du musée de Cluny.

COMMISSION CONSULTATIVE POUR L'ANNÉE 1880

MM. Longpérier (Adrien de), *président honoraire.*

MM. Mantz (Paul), *président.*
Minoret (Camille) *secrétaire archiviste.*

M. Lorain (Paul), *secrétaire.*

SECTION DES ÉCOLES

Sauvageot (Claude), *président.*
Mayou.
Bartholdi, sculpteur.
Colin, chef d'atelier aux Gobelins.
Delagrave, éditeur.
Fannière (Auguste).
Galland (Victor).

MM. Lequien (père).
Levasseur (Eugène).
Louvrier de Lajolais (Auguste).
Ménard (René).
Millet (Aimé).
Pillet.
M. Racinet (Auguste).

SECTION DE L'INDUSTRIE

MM. Piat (Eugène), *président.*
Lorain (Paul).
Burty (Philippe).
Choiselat (Ambroise).
Davanne.
Fannière (Joseph).
Fontenay.
Lièvre (Édouard).

MM. Japy (Émile).
Motet (Léonce).
Massin.
Moreau.
Poterlet, dessinateur.
Roussel, dessinateur pour dentelle.
Sedille (Paul), architecte.
Tillier.

SECTION RÉTROSPECTIVE

MM. Muntz (Eugène), *président.*
Patrice-Salin, chef de bureau au conseil d'État, *secrétaire.*
Brou (Hippolyte), sculpteur.
Champeaux (de).
Chapu, statuaire.
Cottier (Maurice).
Courajod, conservateur adjoint à la conservation du Louvre.
Gérome, membre de l'Institut.

MM. Guiffrey (Jules), archiviste à l'École des Chartes.
Lafenestre (Georges), chef de bureau aux Beaux-Arts.
Lambin (Charles).
Lerolle, peintre artiste.
Loison, sculpteur.
Parent (Henri), architecte.
Perthes (de), architecte.

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

6e EXPOSITION

ORGANISÉE AU PALAIS DE L'INDUSTRIE EN 1880

AVANT-PROPOS

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ENSEMBLE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES EN 1880 PAR LES SOINS DE L'UNION CENTRALE.

Lorsque des hommes aux généreuses initiatives ont créé l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*, ils ont obéi à une pensée dont quinze ans d'études et de travaux ont justifié l'excellence. Le public intelligent s'est associé dès l'origine aux efforts tentés par les créateurs de l'œuvre nouvelle, et cette collaboration, si utile au début et encore aujourd'hui si nécessaire, a permis aux organisateurs de l'*Union centrale* de préciser de jour en jour le but qu'ils s'étaient marqué. Rapprocher les arts, différents en apparence et cependant si voisins, dans lesquels le goût traditionnel de la France a produit tant de merveilles, réconcilier celui qui invente le modèle avec celui qui l'exécute, conserver à notre pays la supériorité qui lui appartient dans toutes les œuvres où la grâce des formes et la beauté du décor ne sont pas seulement une vaine parure, mais la condition essentielle de leur existence, telle était l'ambition des hommes de dévouement qui ont créé l'*Union centrale,* tel est encore l'ardent désir de ceux qui sont comme les héritiers de leur pensée.

Pour atteindre ce but, plusieurs moyens pouvaient être employés. L'*Union centrale* a essayé de n'en négliger aucun. Il ne lui convient pas d'insister sur le mérite des tentatives qu'elle a multipliées ; mais il est impossible de ne pas dire que son œuvre a toujours eu le caractère d'un enseignement. Avec une ardeur qui ne s'est pas démentie et que le succès a d'ailleurs encouragée, elle s'est adressée aux jeunes générations, elle a appelé à elle ces multitudes d'écoliers qui voulaient étudier le dessin et qui, par suite de l'insuffisance des méthodes et du choix désastreux des modèles, se donnaient tant de peine pour apprendre si peu. Dans une série d'expositions qu'on n'a point oubliées, l'*Union centrale* a convoqué d'abord les principales écoles de France et elle a permis ainsi aux esprits sincères de

constater l'indigence de l'enseignement du dessin. Depuis lors la situation s'est singulièrement améliorée : cet enseignement si négligé à l'origine est en voie d'organisation. Les pouvoirs publics ont senti que l'art, dans ses manifestations diverses, et même dans ses formes les plus humbles, est une des forces de la patrie ; on a compris que le goût national est une richesse que la culture peut rendre plus féconde; dès à présent, l'étude du dessin est encouragée ou prescrite ; partout le mouvement se régularise et s'accentue. Les expositions et les concours de l'*Union centrale* sont peut-être pour quelque chose dans les résultats qui commencent à se produire et qui sont pour l'art français une promesse de victoire.

L'*Union* ne s'est pas adressée seulement aux écoliers et aux professeurs : elle a généralisé la leçon ; elle a parlé ou du moins elle a essayé de parler à l'esprit et aux yeux de tous. Une bibliothèque libéralement ouverte aux travailleurs de l'art et de l'industrie, des conférences dans lesquelles des hommes spéciaux ont abordé les plus belles questions de la théorie, de la pratique et de l'histoire, enfin des expositions complexes qui embrassaient à la fois le présent et le passé, ont constitué un enseignement fécond pour le producteur en quête de formes heureuses et pour le public, dont le goût, quelquefois un peu hasardeux, a besoin d'être épuré par la contemplation des modèles délicats et des grands exemples.

Après de pareils débuts, l'*Union centrale* ne doit point se contenter de continuer son œuvre : elle croit le moment venu de faire un pas en avant.

L'exposition qu'elle compte ouvrir au Palais des Champs-Élysées en 1880 et celles qui lui succéderont tous les deux ans présenteront, à bien des égards, un caractère nouveau. Elles seront du moins une affirmation plus nette de la pensée qui a inspiré ses fondateurs.

En ce qui concerne les écoles de dessin, l'*Union centrale* estime qu'il n'est pas utile de recommencer une fois de plus les expositions dans lesquelles les élèves venaient montrer leurs travaux. A l'origine, ces expositions étaient indispensables. Il fallait en quelque sorte passer en revue les forces respectives des divers centres d'enseignement; il fallait dresser l'inventaire de notre richesse et constater peut-être notre insuffisance. Cette statistique, qui n'avait jamais été essayée, est aujourd'hui établie : ce qui nous manque, nous le savons, et nous connaissons aussi les ressources que présentent nos institutions scolaires et le personnel du corps enseignant. L'heure est opportune : il ne faut pas tarder plus longtemps à mettre en action les éléments dont nous pouvons disposer.

Pour 1880, l'*Union* n'exposera pas les travaux des élèves des écoles de dessin; elle organisera une série de concours dont les programmes seront en harmonie avec la force présumée des élèves. Ces concours seront presque tous des concours de composition. Fidèle à son passé, l'*Union* veut provoquer chez ceux qui possèdent déjà certains principes de goût et l'habileté de la main un effort d'invention, la libre recherche d'une création d'art. Elle émancipe l'écolier, elle le convie à conquérir son brevet d'artiste.

Quant à l'exposition des œuvres des grandes industries du luxe, du décor et de la parure, exposition qui, d'après la tradition de l'*Union centrale*, comprend à la fois les productions de l'art moderne et un choix des productions des anciennes époques, le principe a été maintenu, mais avec une modification importante, et qui, on a lieu de l'espérer, paraîtra conforme au but de notre institution en même temps qu'elle satisfera aux légitimes curiosités de tous les esprits avides d'apprendre. On se rappelle ce que nous avons fait. Les expositions de l'*Union centrale* ont été, jusqu'à présent, sinon de petites Expositions uni-

verselles, du moins des Expositions générales. Toutes les industries qui relèvent de l'art y étaient appelées à la fois : les diverses manifestations du goût se disputaient, sans méthode et au gré des exposants, l'intérêt du visiteur. La leçon disséminée était presque une leçon perdue. Il a paru au Conseil d'administration de l'*Union centrale* et à la Commission consultative qui l'assiste de son concours que, sans renoncer à l'attrait et aux avantages que présente l'exposition collective des diverses branches de l'art, il était désirable et possible de mettre un peu d'ordre dans l'exécution de notre travail et de préciser, par la voie de l'analyse, l'enseignement qui se dégage de chacune des industries. De là la nécessité de les spécialiser, sans rompre toutefois le lien qui les rattache les unes aux autres, et de montrer leurs produits dans une série d'expositions successives, qui rendront les études à la fois plus utiles et plus profitables. Pour être véritablement instructives, ces expositions doivent avoir en quelque sorte un caractère technologique, c'est-à-dire qu'elles doivent grouper, sous la forme d'une démonstration visible et parlante, les matières premières, les instruments qui servent à les façonner, l'œuvre créée ou embellie par le producteur et par l'artiste. Le temps n'est plus où l'on pouvait prétendre que la forme, l'ornementation, le style sont indépendants des éléments que le travailleur met en jeu. Si la destination de l'objet à fabriquer est une loi qui s'impose à la fantaisie de l'homme de goût, la matière qu'il emploie a aussi ses exigences, comme elle a ses ressources propres, et elle demeure, dans la plupart des cas, la génératrice des types et leur raison d'être. Dans le domaine spécial de chacune des branches de l'industrie, une exposition complète doit donc mettre en évidence, à côté des éléments naturels confiés à la main de l'ouvrier, le dessin ou la maquette qui lui sert de modèle, les outils dont il dispose, et enfin l'œuvre parachevée sur laquelle l'art, qui est le but suprême, aura imprimé sa marque souveraine.

L'*Union centrale* ne pense pas qu'il y ait lieu d'établir entre les arts appliqués à l'industrie une sorte de hiérarchie et de droit d'aînesse. Dès qu'ils impliquent la recherche d'un élément de beauté ou d'élégance, tous sont égaux, tous sont dignes d'encouragement et d'étude. L'*Union* n'a donc pas de préférence à affirmer. Toutefois, le principe des expositions spéciales étant admis, il a fallu fixer l'ordre dans lequel les œuvres de chacune des industries seront successivement mises sous les yeux du public. Résolue à donner un enseignement aussi complet que possible, et désireuse de faire une part égale à toutes les catégories d'artistes et de producteurs, l'*Union* a déterminé ainsi qu'il suit le programme des expositions de 1880, de 1882 et de 1884.

Exposition de 1880. — Les Métaux.

Exposition de 1882. — Les Tissus, le Papier, les Peaux, le Bois (appliqué au mobilier).

Exposition de 1884. — Le Bois (appliqué à la construction et à la décoration), la Pierre, la Terre, le Verre, la Plante.

Les expositions, divisées ainsi en trois séries dont il suffit aujourd'hui d'indiquer les titres principaux et dont les éléments seront précisés en temps utile, comprendront toutes les matières que le génie humain transforme en œuvres d'art. Nous voudrions ne rien oublier.

Est-il nécessaire d'ajouter que chacun des groupes devant être présenté dans son ensemble, les expositions organisées par l'*Union centrale* réuniront toujours aux productions de l'art moderne un musée rétrospectif qui racontera, par des exemples choisis

avec soin, l'histoire des industries spéciales dont les créations seront successivement soumises au public? La comparaison entre le passé et le présent s'établira ainsi d'elle-même, et l'étude deviendra plus féconde parce qu'elle aura été rendue plus facile.

Tel est, en ses lignes générales, le programme que l'*Union* s'est tracé pour les expositions de 1880, 1882 et 1884. On a dû se borner à résumer ici en quelques pages le caractère essentiel de ses travaux à venir. Le lecteur trouvera dans les rapports rédigés au nom de la Commission consultative et dans les règlements qui les complètent les détails qu'un exposé sommaire ne comportait pas. On aime à espérer qu'il verra dans cet avant-propos, comme dans les documents qui le suivent, la preuve que l'*Union centrale* entend marcher avec une fermeté de plus en plus décisive dans l'heureuse voie qu'elle s'est ouverte. L'*Union* sait bien que rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire; elle n'ignore point que la victoire suppose le combat; mais elle essaiera de grandir son effort au niveau de l'obstacle : elle a d'ailleurs l'intime conviction qu'elle poursuit une œuvre utile, et quand elle interroge son histoire, elle s'assure qu'elle groupera autour d'elle toutes les sympathies intelligentes et toutes les énergies désintéressées.

PAUL MANTZ,

Président de la Commission consultative.

RAPPORTS

DE LA COMMISSION CONSULTATIVE

PREMIER GROUPE

EXPOSITION MODERNE

RAPPORT DE LA SOUS-COMMISSION DES INDUSTRIES

RAPPORTEUR : M. LORAIN

Monsieur le Président, Messieurs,

Vous avez fait appel à la commission consultative pour étudier le projet d'exposition que l'*Union centrale* se propose de faire en 1880. Elle s'est mise immédiatement à l'œuvre, et les études que chacun de ses membres a pu faire en particulier sur l'Exposition universelle ont donné lieu à d'intéressantes observations et ont démontré la nécessité de vous proposer quelques changements aux programmes des expositions précédentes, sans toutefois rien changer ni à nos principes ni à notre but : *La recherche du beau dans l'utile.*

Les industries d'art se sont montrées dans toute leur splendeur à l'Exposition universelle de 1878, aussi bien dans la partie moderne que dans la partie rétrospective; les amateurs et les artistes ont donc pu les étudier, soit dans les différentes phases de leur fabrication, soit dans leur développement depuis leur enfance jusqu'aux temps modernes. La Commission consultative a pensé qu'il fallait encourager cette tendance du public, qu'elle considère comme devant être favorable au développement du goût. Mais le cadre restreint des expositions de l'*Union centrale* ne lui permet pas de présenter un ensemble aussi complet de toutes les industries d'art, quoique cette étude soit du plus grand intérêt. C'est pour combler cette lacune que l'un de vos collègues a posé les bases d'un programme que vous avez soumis à la commission consultative et qu'elle a étudié avec tout le soin que mérite une idée qui doit être féconde en heureux résultats.

La Commission consultative a pensé, d'accord avec M. Falize, l'auteur du projet dont

vous avez approuvé le principe, que, sans rien changer à ses expositions générales où toutes les industries d'art doivent se trouver réunies, l'*Union centrale* devrait présenter en même temps au public un ensemble aussi complet que possible de l'une des branches de notre industrie nationale tant au point de vue ancien qu'au point de vue moderne, et qui comprendrait les matières premières, des machines et des outils de fabrication ainsi que des produits ouvrés dans les différentes phases de leur transformation jusqu'à leur entier achèvement.

Cette histoire serait complétée par un musée rétrospectif de ces mêmes branches d'industrie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par des dessins et des documents anciens et modernes et des reproductions et publications diverses ralatives à ces mêmes industries.

Il serait créé dans chaque classe de cette importante division des concours sur programmes publiés à l'avance et des récompenses spéciales seraient accordées aux concurrents classés en première ligne.

En effet, le but que poursuit l'*Union centrale* n'exclut pas l'étude des questions pratiques; si la beauté de la forme et de la couleur est la qualité essentielle de toute œuvre d'art, la bonne exécution d'un produit, l'emploi judicieux de la matière dont il est composé, une forme accusant nettement sa destination, sont autant de qualités qui méritent un sérieux examen.

La matière est sans contredit un des éléments de la forme et donne à chaque produit son caractère particulier et spécial. On n'exécutera pas sur le même profil deux objets dont l'un serait en métal et l'autre en terre ou en cristal. Telle forme facilement exécutable en bois produirait une œuvre détestable si elle était exécutée en marbre ou en bronze.

L'*Union centrale* affirmerait ainsi son rôle en cherchant à éclairer le public sur les qualités et les défauts des différentes matières et sur les procédés employés pour leur adaptation à telle ou telle forme.

Mais en proposant cette mesure, la Commission consultative n'entend pas proposer des récompenses pour les machines ou les matières premières exposées seules; elle les considère comme des éléments d'instruction, mais c'est toujours l'art, l'art dans ses diverses applications qu'elle entend seulement récompenser.

Nous avons donc l'honneur de vous proposer, messieurs, de diviser l'exposition de l'industrie en deux grands groupes, savoir :

1° Une exposition générale libre des industries autres que celle du métal, comme nous l'avons fait précédemment à toutes nos expositions.

2° Une exposition technologique d'art appliqué au travail des métaux sous le titre général : Le Métal.

Un musée rétrospectif compléterait cette partie spéciale.

A. — EXPOSITION LIBRE DES INDUSTRIES D'ART.

En raison de l'Exposition toute spéciale du métal, la commission croit devoir vous proposer quelques changements à la classification suivie aux dernières expositions de l'*Union centrale,* et adoptée pour l'exposition libre des produits des industries d'art.

La classe I, qui comprend les dessins et maquettes destinés à une reproduction par

l'industrie, serait conservée et la commission est d'avis que la gratuité soit accordée à tous les exposants de cette classe. Leur admission ne serait prononcée, toutefois, que par un jury nommé par le conseil d'administration.

Les classes II et III, qui comprennent généralement un petit nombre d'exposants, seraient réunies et formeraient la classe II sous le titre de : *Architecture, sculpture, peinture décoratives.*

La nouvelle classe III comprendrait les tissus de tenture et d'ameublement, les stores, les papiers peints, les cuirs, la reliure.

La classe IV réunirait les meubles, les caisses d'instruments de musique, les cadres, les sièges, la carrosserie.

La classe V, la céramique, les émaux, les vitraux, les cristaux.

La classe VI, le costume et la parure, les tissus pour vêtements, les dentelles, la broderie, la passementerie, les éventails et les fleurs artificielles.

La classe VII, l'art appliqué à l'enseignement et à la vulgarisation, l'imprimerie, la gravure, la lithographie, la photographie et les procédés nouveaux de reproduction graphique; enfin, les livres et les publications diverses se rattachant à l'art.

La classe portant le titre : *Art appliqué aux articles divers,* réunissant les voitures, les armes, la coutellerie, la tabletterie, les articles de Paris, la reliure, les fleurs artificielles, les éventails, serait supprimée et les produits intéressants de cette classe seraient distribués dans les classes précédentes. Car le public et les exposants ne se rendent pas compte de la raison qui réunissait dans une même classe et soumettait à un même jury une série d'objets si différents, tandis que chacun d'eux peut trouver sa place dans l'une des classes précédentes ou dans l'exposition spéciale du métal.

B. — DES EXPOSITIONS TECHNOLOGIQUES.

Les expositions technologiques organisées par les soins de notre Société, concurremment avec les produits exposés librement par toutes les industries d'art, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à ce jour, se succéderaient dans un ordre déterminé comprenant les industries d'art qui relèvent des matières suivantes :

Les Métaux. — Arts des mines et métallurgie. — Modèles des artistes. — Orfèvrerie. — Bijouterie. — Joaillerie. — Lapidairerie. — Horlogerie. — Bronzes d'art et d'ameublement. — Médailles. — Zinc d'art. — Fonte de fer. — Serrurerie. — Armes. — Cuivre, Zinc, Étain. — Métiers annexes.

Les Tissus. — Coton. — Laine. — Soie. — Lin. — Chanvres. — Crins. — Nattes, etc. — Culture. — Produits bruts, Magnaneries. — Blanchiment. — Teinture, apprêts. — Filage, tissage, impression et généralement tous les procédés de transformation des matières végétales et animales qui entrent dans la fabrication des tissus. — Ameublement et Costume : Tapis, Tentures, Étoffes diverses, Broderie, Tapisseries, Dentelles. — La Mode. — Modèles des artistes. — Les métiers annexes.

Le Papier. — Matières premières. — Textiles indigènes et exotiques pour l'industrie du papier. — Transformations, machines. — La Papeterie et tous les articles à peindre, à dessiner, et à écrire. — La Presse. — La Gravure. — La fonte des caractères. — La fabrication des encres. — L'Imprimerie. — Le Livre. — Le Journal. — Le Dessin. — La Ty-

pographie. — La Lithographie. — La Gravure sur bois, sur acier, sur cuivre, sur zinc. — La Lithochromie. — Clichés. — La Photographie. — La Gilotypie. — Tous les procédés dérivés de la photographie. — Les Reports, etc., etc. — Les Papiers peints. — Dessins, Cartons, Modèles d'artistes.

Les Peaux. — Fourrures. — Peaux tannées et préparées. — Procédés et moyens. — Plumes. — Ivoire. — Os. — Corne. — Écaille. — Cheveux. — Crins. — Baleine. — Costume. — Fourrures, — Chaussure. — Gants. — Équipement militaire. — Bourrellerie. — Gainerie. — Reliure des livres. — Éventails. — Tabletterie. — Sculpture sur ivoire. — Ameublement. — Cuirs gaufrés, etc., etc. — Métiers annexes. — Modèles.

Le Bois. — (Architecture et Mobilier). — Les Bois non ouvrés. — Exposition indigène et exotique. — La Charpente, la Menuiserie. — L'Ébénisterie. — Roseaux. — Nattes. — Vannerie. — Le Bois sculpté. — Les ouvrages de tour. — Imitation des bois. — Carton-pierre-pâtes. — Papier mâché. — Laques. — Vernis. — Couleurs. — Modèles des artistes-architectes, décorateurs et autres. — Métiers annexes.

La Pierre. — Échantillons des différentes espèces de pierres, marbres, grès, ardoises, chaux, etc., employées dans l'architecture et dans les arts. — Exposition des modèles et types d'architecture suivant les divers besoins de la société moderne. — Édifices publics et privés. — Sculpture sur pierre. — Gravure sur pierre. — Lapidairerie. — Modèles des artistes. — Procédés et outils.

La Terre. — Matières premières. — Procédés. — Transformation. — Terres cuites et Poteries. — Faïences et Cailloutages. — Porcelaines. — Laves. Couleurs vitrifiables. — Modèles des artistes. — Métiers annexes.

Le Verre. — Matières premières. — Usines. — Procédés. — Inventions. — Verrerie. — Cristallerie. — Vitraux peints. — Couleurs vitrifiables. Émaux des verriers. — Cartons et modèles d'artistes. — Métiers annexes.

La Fleur. — Horticulture. — Architecture des jardins. — Les Serres. — La Parfumerie. — Les fleurs artificielles. — La plante ornementale. — Styles dérivés de la fleur et de la plante. — Modèles des artistes.

Chacune de ces expositions présenterait la matière à l'état primitif, — puis les transformations qu'elle subit avant d'être livrée à l'industriel et à l'artiste, — et enfin les procédés, les outils et les appareils y relatifs.

L'*Union centrale* accorderait aux exposants qui en feront la demande des emplacements spéciaux pour l'installation d'ateliers en mouvement et d'ateliers modèles inertes, afin de servir à la démonstration du travail et à l'enseignement du public.

Elle veillera à ce qu'un type spécial à chaque industrie puisse être créé.

Voici l'ordre dans lequel seront classées les matières susdites et les années où elles seront appelées :

1880. — Les Métaux.

1882. — Les Tissus, le Papier, les Peaux, le Bois (mobilier).

1884. — Le Bois (construction), la Pierre, la Terre, le Verre, la Plante.

Telles seraient les dispositions que nous proposons d'adopter pour nos futures expositions. De la sorte, nous pourrions en peu d'années passer plus spécialement en revue l'ensemble des progrès réalisés dans un groupe homogène, comparer plus facilement et plus complètement les produits et exercer, par nos concours, comme nous l'avons fait par

ceux des écoles, une influence qui nous échappe lorsqu'elle est moins directe et plus diffuse.

Pour l'année 1880, nous le répétons, l'exposition technologique comprendra, sous le titre LE MÉTAL, toutes les inventions qui en relèvent, et dont on trouvera au règlement de l'exposition la désignation par classes. A la suite de ce classement, nous avons ajouté les programmes pour les divers concours qui seront ouverts dans ce groupe et auxquels seraient appelés, d'une part, les industriels apportant la composition exécutée, et de l'autre, les artistes qui voudraient présenter un projet de composition. Nous pensons qu'il y a lieu d'accorder un délai suffisant pour leur exécution. Aussi, nous demandons de ne fixer qu'au 1er septembre 1880 la remise des envois des concurrents, estimant qu'une année entière entre la publication du programme et la remise des compositions est un terme équitable et qui permettra d'obtenir de bons résultats.

La Commission consultative propose, en outre, au conseil d'administration d'adopter les dispositions suivantes et d'en régler l'application :

Une commission de rapporteurs sera nommée dans chaque classe de l'exposition générale, pour examiner la valeur artistique des objets exposés et faire un rapport détaillé, non seulement sur l'ensemble d'une classe, mais encore sur chaque exposant dont les produits auront fixé l'attention. Ces rapports seront imprimés et publiés *in extenso* dans le bulletin de l'*Union centrale*.

Un jury spécial sera formé pour les exposants du MÉTAL et des concours. Les récompenses en médailles seraient *exclusivement* réservées aux lauréats de l'exposition du MÉTAL. Ces médailles seront en or, argent et bronze; il pourra être accordé, en outre, des mentions honorables. Nous croyons devoir proposer à l'étude du conseil la question de savoir s'il ne conviendrait pas d'affecter aux lauréats du concours une récompense toute particulière et qui serait réservée aux lauréats des deux catégories appelées à concourir, c'est-à-dire aux artistes aussi bien qu'aux industriels.

Tel est, messieurs, le projet de programme de l'exposition des industries d'art pour 1880, que la Commission consultative soumet à votre approbation.

DEUXIÈME GROUPE

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

RAPPORT DE LA SOUS-COMMISSION

DES EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES

RAPPORTEUR : M. EUGÈNE MUNTZ, PRÉSIDENT

Monsieur le Président, Messieurs,

L'*Union centrale*, en décidant qu'en 1880 les industries du Métal formeraient le noyau de l'Exposition des produits modernes, qu'elles y occuperaient la place d'honneur, s'est surtout inspirée du désir de faire prévaloir, dans l'organisation de ces grands concours, une méthode plus rigoureuse et, en quelque sorte, plus scientifique que par le passé. Elle a pensé qu'il y aurait avantage à substituer au tableau trop varié, trop chargé peut-être, de notre production artistique prise dans son ensemble, des Expositions partielles, spéciales, dans lesquelles les différents groupes se succéderaient dans un ordre déterminé longtemps à l'avance. En limitant le concours, en concentrant l'attention, on provoquera chez les artistes une émulation plus vive, en même temps que ces Expositions restreintes deviendront pour le public la source d'enseignements plus féconds.

Au point de vue de l'Exposition rétrospective, le système préconisé par la Commission consultative offre également d'incontestables avantages. Il permettra d'atteindre une foule d'œuvres intéressantes qui se trouvaient jusqu'ici placées en dehors de nos programmes et, par suite, soustraites à l'étude. Quelque éclatant qu'ait été le succès de nos précédents *Musées*, et, notamment, du Musée oriental et du Musée du costume, il serait difficile, en continuant à choisir des sujets d'Exposition aussi complexes, d'assigner à chaque branche de l'art le rang auquel elle a droit, de pleinement mettre en lumière toutes les phases de son développement. Grâce au système nouveau, il nous sera, au contraire, possible non seulement de former pour chacune des industries d'art prises isolément des séries très complètes, mais encore de leur assurer à toutes, sans exception aucune, les moyens de paraître devant le public à des intervalles très rapprochés.

Les archéologues, les amateurs nous sauront certainement gré de cette innovation ; les artistes, nous en sommes persuadés, n'y gagneront pas moins. Jusqu'ici, en effet, le *Musée* était absolument indépendant de l'Exposition des produits modernes. A l'avenir, il en formera le complément, le corollaire. Nous placerons ainsi le modèle ancien en regard

de l'œuvre moderne correspondante, le chef-d'œuvre classique en regard des efforts si sérieux faits par notre époque. Nul doute que ce parallèle n'exerce une influenee des plus salutaires.

I

Votre sous-commission, en s'inspirant de ces considérations, vous propose d'organiser, en 1880, une Exposition rétrospective, un *Musée* des industries du Métal depuis l'antiquité jusqu'en 1815. Cette Exposition comprendra les catégorie suivantes :

Bronzes d'art et d'ornement. — Orfèvrerie religieuse et civile. Bijouterie. — Émaux cloisonnés, champlevés et peints. — Ferronnerie, Dinanderie. — Horlogerie. — Armes. — Médailles et monnaies. — Incrustation de cuivre ou d'étain sur bois ou écaille. — Gravures d'ornement, dessins, livres se rapportant à ces industries. — Reproductions modernes d'œuvres anciennes.

Une salle spéciale sera, en outre, consacrée à l'Exposition des chefs-d'œuvre de l'industrie moderne, depuis 1815 jusqu'en 1855. Cette Exposition sera organisée par les soins de la Commission exécutive.

II

A côté du Musée proprement dit, l'*Union centrale* a pris l'habitude, depuis un certain nombre d'années, d'exposer des collections offrant un intérêt particulier, mais sans lien aucun avec l'Exposition principale ; c'est ainsi que nous avons installé, en 1876, à la suite du Musée de la tapisserie, l'Exposition des vues de Paris, celle des monuments historiques, etc., etc.

Ici encore, il nous a paru préférable d'adopter un ordre vraiment logique et de faire nos efforts pour donner, s'il est possible, à ces Expositions accessoires l'unité qui leur faisait jusqu'ici défaut. Votre sous-commission a l'honneur de vous proposer d'organiser en 1880 un Musée historique du Moyen Age et de la Renaissance, depuis la fin de la domination romaine jusqu'à l'avénement de Louis XIII. Le XVIIe et le XVIIIe siècle feront plus tard l'objet d'expositions analogues.

Le Musée historique aura pour but de retracer aussi fidèlement que possible la physionomie de la vie civile aux différentes périodes du Moyen Age et de la Renaissance par la restitution de l'intérieur des habitations. On s'attachera principalement à y constituer une série de salles-types.

Il y aurait, en outre, un intérêt considérable à consacrer dans ce Musée plusieurs salles à une Exposition offrant un caractère régional, notamment à l'histoire de l'industrie lyonnaise du XVIe siècle, à celle des écoles de la Touraine et de la Normandie, etc., etc., jusqu'ici trop peu connues. L'organisation de ces salles pourra être confiée à des comités provinciaux.

Tel est, messieurs, le programme que j'ai l'honneur de vous soumettre au nom de la sous-commission de l'Exposition rétrospective. Nous avons été surtout préoccupés, en l'élaborant, d'augmenter l'influence de l'élément rétrospectif sur le développement du goût, et d'atteindre ainsi plus sûrement le but auquel tendent tous nos efforts, l'union du beau et de l'utile.

TROISIÈME GROUPE

CONCOURS POUR LES ÉCOLES DE DESSIN DE PARIS

RAPPORT DE LA SOUS-COMMISSION DES ÉCOLES

Rapporteur : M. A. Louvrier de Lajolais

Monsieur le Président, Messieurs,

Les services rendus par l'*Union centrale* à l'enseignement du dessin sont aujourd'hui un des titres les plus sérieux que notre Société a le droit d'invoquer en faveur de l'utilité de sa création. Personne ne le conteste, et parmi ceux-là même qui, sans être des adversaires, ne partagent pas toutes ses vues, il n'en est aucun qui ne reconnaisse que nos Expositions scolaires, organisées avec tant de persévérance et de soins, les concours ouverts par nous, ont offert l'occasion unique d'étudier l'état d'un enseignement qui échappait à toute critique, à tout contrôle et qui n'offrait jamais un pareil ensemble comparatif, permettant d'en tirer des conclusions complètes et définitives.

Grâce à vous, le voile a été soulevé. On a pu considérer quelles devaient être les conséquences pratiques d'un enseignement reconnu insuffisant. L'avenir de nos industries d'art parut menacé, parce que le temps consacré aux études du dessin était trop ménagé, souvent mal employé, parce qu'une méthode générale manquait; en sorte qu'en face des efforts faits par nos concurrents qui organisaient leurs forces, la France, restant dans l'état d'infériorité de ses écoles, pouvait marquer à l'avance l'heure où elle aurait à redouter les résultats des grandes entreprises de ses voisins. Un mouvement considérable d'opinion précipita une solution que vous aviez contribué à rendre décisive; partant des constatations rendues évidentes par vos Expositions au Palais de l'Industrie, il aboutit enfin aux dispositions ministérielles que vous connaissez et qui imposent aujourd'hui le dessin à tous les degrés de l'enseignement de l'État.

Votre tâche n'est point finie, et si on vous reconnaît le mérite d'avoir été les premiers agitateurs, il est vraisemblable qu'on attend de vous la continuation de sérieux efforts pour seconder l'œuvre qui se poursuit par les soins du gouvernement. L'Exposition que vous allez organiser est une occasion nouvelle pour vous, et vous ne la laisserez pas échapper, de resserrer le lien qui vous unit aux écoles. La tâche que vous nous donnez d'y faire la part qui leur convient prouve que vos intentions sont d'accord avec l'attente du public.

L'étude que nous avons faite avec grand soin pour répondre à votre désir nous a

conduits cependant à réduire, pour cette année, à Paris seulement, les concours des écoles de dessin. La raison qui a prévalu pour vous proposer cette restriction tient à l'état transitoire où, par suite des modifications apportées aux règlements des études du dessin, se trouvent la plupart des institutions qui, relevant de la nouvelle inspection de l'État, et n'étant pas soumises encore à un règlement définitif, n'ont à montrer que des travaux antérieurs aux décisions ministérielles. Il est donc inutile de les récompenser, puisqu'ils ne sont pas en accord avec le régime qui doit être prescrit prochainement.

Pourquoi dès lors renouveler des Expositions d'exercices connus et jugés? Il serait, d'autre part, dangereux d'ouvrir des concours à une heure où la direction des études s'affirme à peine et n'a pu encore donner les résultats qu'on attend d'elle. Nous irions donc contre le but en prétendant marcher plus vite que la réforme de l'enseignement que nous avons provoquée et, loin de servir les intérêts de l'administration, nous pourrions contrarier sa marche.

Nous avons donc cru prudent de remettre à une époque postérieure l'Exposition libre et les concours pour les établissements des départements, et nous nous bornons à vous proposer des séries de concours pour les écoles de Paris, lesquelles sont depuis longtemps, grâce à l'initiative de M. Gréard, soumises à un régime qui n'a rien à redouter de nos programmes. En outre, les concours de Paris, s'exécutant chez nous, sous votre surveillance directe, présentent des garanties que nous ne trouvons pas encore suffisantes dans les départements. Il s'ensuivrait pour leurs écoles que des jugements, rendus avec plus de bonne foi que les compositions ne pourraient en offrir en ce moment, on serait admis à conclure en dehors des voies de la justice et de la vérité.

Les propositions que nous soumettons au Conseil contiennent quelques dispositions nouvelles pour les concours solennels de l'Exposition; mais elles ont déjà la sanction d'une expérience acquise dans les concours exécutés cette année à la place des Vosges. C'est ainsi que nous persistons à diviser les concurrents en séries comprenant, pour les mêmes écoles, deux groupes formés d'élèves d'âges différents, afin de ne pas confondre, dans l'analyse des résultats, des forces inégalement réparties ou s'annulant entre elles.

COMITÉS D'INITIATIVE

RAPPORT AU CONSEIL D'ADMINISTRATION

PAR LA COMMISSION DES EXPOSITIONS AU SUJET DE LA CRÉATION DE COMMISSIONS D'INITIATIVE AUPRÈS DES EXPOSITIONS TECHNOLOGIQUES

RAPPORTEUR : M. FALIZE

Monsieur le président, Messieurs,

Nous avons voté avec vous l'adoption des programmes de nos futures expositions qu'avait élaborés déjà la commission consultative, et, puisque vous nous avez choisis pour en diriger l'exécution, nous avons voulu les examiner à nouveau et nous bien pénétrer de leur esprit.

Ils ouvrent une voie nouvelle à l'étude et aux perfectionnements des arts décoratifs et, bien qu'un essai presque analogue ait été fait jadis sans grand résultat dans un pays voisin, nous avons foi dans une entière réussite. Nous avons cette confiance parce que nulle autre part qu'en France les artistes et les industriels n'ont une solidarité aussi complète, une tradition plus ancienne, un génie plus inventif; il n'y a pas de lacunes dans le cercle de nos arts, et c'est chez nous seulement qu'on a pu jadis convoquer à des expositions nationales toutes les branches de l'industrie et qu'aujourd'hui on les peut appeler une à une, sans craindre qu'une seule fasse défaut.

Les grandes divisions que vous avez adoptées sont, à proprement parler, la technologie complète des arts industriels ; elles apportent une méthode nouvelle ; elles permettent de classer les métiers et, les reprenant tour à tour, de suivre leur histoire, de constater leurs progrès, d'analyser leurs éléments, de leur découvrir des ressources nouvelles ou d'indiquer les erreurs qui peuvent y avoir été commises.

C'est donc une mise en ordre qu'il faut faire, un inventaire des arts et des métiers de la France, et si nous parvenons à classer les pages de ce dictionnaire comme vous nous en avez chargés, nous croyons qu'il sera facile et profitable à feuilleter autant à l'ouvrier qu'au patron, autant à l'artiste qu'au critique. Nous croyons surtout qu'il aidera à l'éducation du public, qu'il développera son goût, modifiera ses jugements et l'initiera à des choses qu'il ignore.

Mais, pour accepter une mission aussi délicate et mener à bien une tâche aussi lourde, nous n'avons pas compté sur nos seules forces. L'exécution d'un programme semblable exige des connaissances spéciales et complexes et alors même que vous nous prêteriez une aide assidue, vous, messieurs, dont la compétence individuelle et artistique est connue, pourrons-nous espérer d'exercer dans chaque groupe la direction souhaitable, d'avoir sur les membres de chaque industrie une action assez persuasive? — Et si même nous y pouvions réussir l'an prochain en ce qui touche l'exposition particulière du *métal*, auriez-vous la même puissance et les mêmes aptitudes quand viendra le tour des Tissus, du Meuble, de l'Imprimerie, de la Céramique et d'autres arts si variés?

Pour suffire à une tâche semblable, le conseil d'administration serait obligé de se renouveler avant chacune des expositions et ce qu'on gagnerait en capacités spéciales, on le perdrait en unité et en esprit de suite.

Nous vous proposons, en conséquence, de nous adjoindre un nombre indéfini de collaborateurs qui, groupés suivant l'ordre indiqué dans le programme de l'Exposition du Métal, prendront le titre de *comités d'initiative*.

Ces comités d'initiative seront choisis parmi les hommes les plus influents, les plus connus, les plus savants et les plus habiles de chacune des industries appelées à concourir.

Qu'ils appartiennent aux institutions de l'État, aux écoles du gouvernement, aux chambres syndicales ou qu'ils aient fait partie des jurys des expositions internationales, beaucoup nous sont désignés et la liste que vous en ferez serait bien longue si, entre autres libertés, vous n'aviez à laisser à ces comités celle de se compléter à leur guise.

Leur rôle ne sera pas de modifier le programme général que vous avez voté, mais de propager la connaissance de ce programme, l'expliquer à tous les intéressés, d'en faire valoir les avantages et surtout de nous aider à le réaliser en rendant pratique tout ce qui est encore à l'état de théorie.

Ces hommes de travail et d'étude seront mieux que d'autres pénétrés de cette idée que les expositions n'auront leur plein effet qu'en reprenant chapitre par chapitre le thème grandiose des expositions universelles.

Après ces immenses concours, qu'il serait dangereux de souvent refaire, il convient qu'une nation se recueille et, quelle que soit sa supériorité reconnue en art ou en industrie, qu'elle s'examine mûrement.

Après ses succès elle ne fera de progrès nouveaux qu'en analysant ses forces une à une et en appelant devant des juges spéciaux tous ses artisans et tous ses artistes.

Alors on pourra, d'un esprit plus calme et loin de cet appareil somptueux des grandes assises internationales, relire d'un œil reposé et méditer avec fruit chacun des chapitres du grand livre de l'industrie qu'on avait parcouru trop vite.

C'est de cette étude spéciale, faite entre les ouvriers d'un même groupe et ceux qu'ils auront choisis pour guides, que doit naître le bien que nous recherchons.

Voilà ce qu'il convient de dire, et, quelle que soit la juste réputation de votre Société, quelque notoriété qu'elle ait acquise par son passé, quelque aimée qu'elle soit, il ne saurait entrer dans votre caractère de recourir à certains moyens de propagande et de réclame que vous n'avez jamais employés.

Il faut donc que des amis discrets aillent à ceux qui les connaissent et dont ils sont les

collègues et les maîtres autorisés, et qu'ils leur disent que l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* ne fait pas par spéculation et dans un intérêt privé des expositions périodiques, — que ces concours ne sont pas des bazars où tous sont admis à prix d'argent, — qu'il y a honneur à y trouver place, et gloire à recevoir d'elle une mention, — qu'elle poursuit une tâche commencée depuis quinze ans et dont les curieux effets sont connus et appréciés des gens versés dans les questions d'art. — Il faut qu'expliquant l'influence exercée dans la question des écoles et de l'enseignement du dessin par l'*Union centrale,* ils fassent comprendre combien nos ateliers et nos écoles attendent encore d'elle aide, secours et progrès.

Sans nommer les entreprises d'intérêt privé qui, s'emparant des programmes de l'*Union* ou calquant son titre, ont essayé de s'approprier ses traditions et ses succès, vos comités d'initiative devront ramener à vous les égarés et vous conduire tous ceux qui, appartenant aux métiers que vous voulez analyser, n'ont vraiment pas le droit de s'abstenir.

Ils nous prêteront les forces de leurs chambres syndicales, de leurs institutions spéciales, de leurs écoles et, en échange, nous les aiderons à mettre en lumière tout le bien qu'ils ont déjà fait par ces créations.

Bien que le rôle de ces comités doive finir avec l'ère de préparation de notre exposition, c'est parmi eux qu'au lendemain de l'ouverture du Palais, nous vous proposerons de choisir nos jurys d'examen dans la mesure qu'indique le règlement.

Mais, pour centraliser autant que possible ces opérations, pour que propositions et résolutions ne s'écartent pas des traditions de l'*Union centrale,* nous vous demandons que chacun de ces comités reste en relation étroite avec la *Section des expositions* que vous avez choisie, et qu'un membre de votre conseil d'administration et qu'un membre de votre commission consultative fassent de droit partie de chacun de ces comités.

RÉUNION PLÉNIÈRE DES COMITÉS D'INITIATIVE

DISCOURS

DE M. LE PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE

Messieurs,

Je veux, avant toute chose, vous remercier au nom de l'*Union centrale* pour l'empressement et la bonne grâce que vous avez mis à vous joindre à nous. Vous savez déjà quelle est la nature de l'œuvre à laquelle vous allez prêter votre aide, ceux de nos collègues qui vous ont rendu visite vous l'ont expliquée succinctement, et depuis, vous avez reçu les règlements, les programmes et toutes les pièces relatives à l'Exposition de 1880. Vous y avez trouvé, parmi les rapports, celui qui institue les Comités d'initiative dont vous faites partie, et bientôt vous sera distribuée la liste de tous les membres composant des Comités.

Vous y verrez que nous avons choisi, dans les arts du Métal, la plupart de ceux qui pouvaient le mieux nous aider à mener à bien la grosse tâche que nous avons entreprise. Nous n'aurions pas osé, sans votre concours, commencer une œuvre qu'il faut rendre utile à l'une de nos grandes industries et instructive pour le public; et, pour entrer dans le détail de chaque métier, il nous fallait des hommes élevés comme vous dans la pratique de ces métiers, des artistes qui s'en sont faits les inspirateurs, des savants qui leur ont fourni des éléments nouveaux, des syndics qui les ont protégés et défendus dans les chambres commerciales, des jurés enfin qui, dans les expositions précédentes, ont étudié déjà les questions que nous leur rendons pour les étudier encore; la tâche sera de la sorte plus aisée.

Peut-être cependant dans notre hâte à former ces Comités, avons-nous omis quelque personnalité marquante dont les avis nous auraient été utiles. C'est à vous qui, mieux que nous, connaissez dans votre art les mérites de vos confrères, c'est à vous de les appeler. Vous n'hésiterez pas à le faire si besoin en est; ces membres nouveaux pourront siéger comme *conseils* dans vos Commissions.

Nous avons tenu à faire représenter l'*Union centrale* dans chacun de vos Comités par deux membres appartenant à notre *Conseil d'administration* et à notre *Commission consultative,* et, bien que nous n'ayons pas trouvé chez nous des individualités toujours en com-

munion d'études et de profession avec les corps de métiers représentés dans chaque classe, nous nous sommes décidés à leur attribuer la *présidence* et la *vice-présidence* de chaque Comité. En voici la raison : s'ils ont moins à vous diriger qu'à vous consulter sur les questions techniques, ils doivent vous initier à notre programme et garder avec le Conseil d'administration une régularité de marche et d'action sans laquelle notre Exposition manquerait d'homogénéité et tomberait dans un singulier désordre.

C'est donc à eux qu'il appartiendra de vous bien dire notre but et de vous fournir tous les renseignements utiles, comme de recueillir le fruit de vos travaux et de nous le transmettre.

Cependant je crois opportun de devancer leurs explications pour vous dire ce que nous attendons de vous.

Et d'abord, nous ne sommes pas étrangers les uns aux autres, nous nous sommes rencontrés souvent; vous et vos collègues, vous avez déjà donné votre temps et vos soins aux intérêts généraux de notre pays, de votre art, de votre commerce, et vous formez l'élite de la grande industrie française.

Nous, nous représentons l'*Union centrale,* et de notre seule initiative nous travaillons depuis seize ans à la même tâche. Nous avons modestement d'abord, puis avec un succès toujours croissant, mené à bien une œuvre que certains grands États ont entreprise avec un gros budget et des patronages officiels, sans toujours obtenir des résultats aussi satisfaisants que les nôtres.

Je n'ai pas, en disant cela, l'intention de vanter notre Société ni de raconter son histoire, mais seulement de vous édifier sur l'œuvre à laquelle vous vous associez. L'*Union centrale* est une force, elle a un passé honorable, elle a ouvert une voie à l'industrie et à l'intelligence, elle a créé des programmes d'enseignement qui ont été adoptés par le ministre de l'instruction publique; elle a fait, la première en France, ces intéressantes Expositions rétrospectives qui ont tant aidé à l'éducation du public et à la renaissance des industries d'art, tout en sauvant les merveilles du passé et en augmentant la fortune publique; elle a enfin aidé, conseillé et mis en lumière un grand nombre d'artistes et de fabricants qui sont aujourd'hui ses plus fermes appuis pour continuer son œuvre.

Il s'agit de continuer, en effet, mais avec des moyens nouveaux, et puisque c'est par des Expositions et des concours répétés qu'on apprend, qu'on juge et qu'on s'excite à mieux faire, c'est en spécialisant ces Expositions, en divisant ces concours, en entrant dans le détail de chaque industrie, en appelant tous les représentants d'un même métier à se réunir, à s'examiner, à s'instruire l'un par l'autre, et en mettant à côté d'eux les outils, les matières premières, les procédés spéciaux à leur art, en leur montrant les livres qui en traitent, en leur faisant voir tout ce que leurs devanciers ont fait, c'est en commençant donc cette série d'Expositions technologiques que nous croirons faire un nouveau pas en avant.

Vous avez lu notre programme, vous savez qu'après le Métal viendra le tour des Tissus, puis du Papier, des Peaux et matières animales, du Bois, de la Pierre, de la Terre, du Verre et de la Plante, et qu'ainsi tous les métiers qu'anime le goût, toutes les industries qui n'ont pas seulement pour but d'aider à vivre, mais qui charment les yeux, seront passés en revue.

A vous l'honneur de commencer, vous marquerez la voie où tant d'autres auront à vous suivre et à vous imiter.

Il convient d'abord que vous répandiez dans votre cercle l'annonce de notre Exposition, que vous soyez les propagateurs de l'idée, que vous l'expliquiez et que vous démontriez les avantages d'un tel système, lequel n'a rien des splendeurs exagérées des Expositions universelles, mais rien non plus des entreprises faites au profit d'un intérêt particulier, et qui sont plutôt un bazar qu'une Exposition sérieuse; que vous montriez combien, tenant en éveil la curiosité intelligente du public, nos concours lui rendront facile et profitable l'étude de chaque chapitre de nos grandes industries nationales.

Vous saurez par vos Chambres syndicales, par vos sociétés privées, pénétrer dans l'usine, dans l'atelier, dans les magasins, dans la boutique et dans l'école, pour avertir tous les intéressés. Non seulement les exposants ont un intérêt d'étude et d'argent à venir, mais nous avons intérêt comme eux à avoir un représentant de chaque spécialité; toutes les opérations qui constituent l'histoire d'un métier doivent être représentées, et c'est affaire à vous d'y pourvoir.

Vous ne bornerez pas à Paris cette recherche. Si notre Exposition n'a pas un caractère international, elle ne doit pas avoir non plus une apparence exclusivement parisienne; l'*Union centrale* a des clients illustres et dévoués dans nos provinces, et il est des villes comme Limoges, comme Blois, qu'on trouve associées dans ses meilleurs succès. Nous insistons donc pour que vous appeliez des départements tous ceux qui sont capables d'enseigner ou désireux d'apprendre. Vous examinerez si des groupes collectifs doivent être formés, et vous vous efforcerez de mettre de la méthode en ces classements.

Nous voudrions que dès vos premières réunions, par un examen que rendront facile les catalogues de l'Exposition de 1878, vous nous indiquiez le chiffre approximatif des exposants de votre classe et la surface qui leur sera indispensable. Vous aurez à vous tenir à cet égard en relations avec notre architecte et avec la Commission spéciale de nos Expositions.

Vous étudierez avec eux le meilleur mode d'installation des produits, et, bien que chez nous une très grande liberté soit laissée aux exposants pour la disposition de leurs vitrines, vous chercherez à concilier les besoins de chacun et les intérêts de tous.

Nous voudrions, à côté des produits fabriqués, montrer la façon dont on les fabrique, et dans chaque classe qu'on créât un ou plusieurs ateliers qui réaliseraient dans le groupe du métal une véritable galerie du travail. Ces ateliers seraient actifs ou inertes, des machines distribueront la force où elle sera nécessaire. Mais ce n'est pas pour l'éducation seule des visiteurs que nous voulons cette innovation. Il faudra faire de ces ateliers des ateliers modèles, où tout le mobilier perfectionné du travail, les inventions utiles, les procédés nouveaux, les outils les meilleurs, les produits les plus parfaits auront leur place. A cet effet, chaque comité devra se mettre en rapport avec celui de la classe I, spécialement consacrée à la métallurgie, aux outils et procédés, et engager tous les mécaniciens, inventeurs et fournisseurs d'appareillage, à participer à la création de ces ateliers types.

De même, chaque comité adressera à celui de la classe XIII (publications modernes relatives au travail des métaux) des notes et des renseignements pour qu'aucuns livres, traités, dictionnaires, publications techniques, dessins, plans, photographies, rapports spéciaux, etc., ne puissent être omis.

Il faut que de l'outil au livre, du minerai non épuré au modèle de l'artiste, en passant par tous les degrés de la fabrication, tous les arts du métal soient représentés, qu'aucun

feuillet ne manque à cette encyclopédie, et que pas un, depuis l'apprenti jusqu'au maître et à l'artiste, n'y vienne sans apprendre. L'exposition de 1880 doit être une vaste école mutuelle, où l'on s'enseignera les uns les autres; de là doit dater une ère de progrès nouveau pour l'industrie du métal, comme des années suivantes pour les arts que nous convoquerons à leur tour.

C'est encore à vos comités que reviendra le soin de classer chacun des chapitres du catalogue. Ce travail sera aisé en ce qui touche la mise en ordre des exposants de votre classe, mais nous voudrions que ces chapitres fussent précédés d'une notice abrégée où seraient dits : l'importance de l'industrie en France, les chiffres de production, les états de douane, le nombre et le salaire des ouvriers, les matières employées, les lieux de fabrication, l'histoire succincte du métier, ses divisions spéciales, etc., etc., enfin tout ce qui relève de la statistique et des renseignements généraux.

Il est un concours nouveau que nous ouvrons, dont vous aurez à étudier le règlement et le programme, et que nous vous prions de faire connaître à tous vos confrères. Là, sans frais d'exposition, tous les artistes, tous les producteurs pourront venir se mesurer dans une lutte intéressante, où la variété de l'invention, les ressources de l'outil, le caprice de l'art, la diversité des moyens, se feront jour. Nulle autre part qu'en France un tel concours ne serait possible, ou on ne le rendrait vraiment intéressant à l'étranger qu'en y admettant des concurrents français, car, quels que soient les remarquables progrès réalisés partout depuis quelque vingt ans, nulle part on ne saurait, par le nombre et l'invention, rivaliser avec nos ouvriers et nos dessinateurs.

Mais pour que le résultat soit en rapport avec nos espérances, il faut stimuler le zèle de tous, réveiller l'ardeur chez ceux qui se reposent sur de longs succès, il faut que plusieurs de vous donnent l'exemple. Car, sachez-le bien, nous ne voulons pas que votre dévouement aille jusqu'à vous désintéresser de ces concours. Nous ne vous demandons votre aide que jusqu'au jour d'ouverture de notre exposition. Ce jour-là, vous reprendrez votre liberté, votre mandat sera terminé; vous pourrez participer à la fête que vous aurez préparée, et si vous acceptez d'être d'un jury nouveau, ce sera de votre plein gré.

Des récompenses d'un type particulier et auxquelles nous garderons une valeur d'art et de curiosité qui les rendront précieuses seront affectées à ces concours. Vous en trouverez la description dans un rapport spécial.

Enfin, messieurs, nous avons baptisé vos jurys d'un nom qui définit leur rôle, nous les avons nommés des comités d'initiative, c'est-à-dire que nous ne les emprisonnons pas dans un règlement étroit. Nous désirons au contraire que, nous devançant, ils nous apportent des idées nouvelles, des programmes généraux, des moyens de progrès. Tous ces vœux, toutes ces recherches, toutes ces théories, nous les recevrons de vous par les mains de vos présidents, nous nous efforcerons de leur donner une réalisation immédiate, nous vous demanderons votre aide pour y parvenir, et nous avons confiance qu'avec vous et par vous l'*Union centrale*, grandissant encore, entrera l'an prochain dans une phase nouvelle de progrès et de prospérité, dont profiteront les grandes industries d'art de la France et le pays tout entier.

LISTES DES MEMBRES DES COMITÉS D'INITIATIVE

PREMIÈRE CLASSE

MATIÈRES PREMIÈRES. — MÉTALLURGIE, OUTILS ET PROCÉDÉS

MM. Bouilbet, membre du Conseil d'administration, *président.*
Parent, Henri, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Barre fils.
Daubrée, inspecteur général des mines.
Dietz-Monnin, directeur de la section française à l'Exposition de 1878.
MM. Letrange, président de la Chambre syndicale des métaux.
Ferré, estampeur apprêteur.
Laveissière, métaux.
Oudry, galvanoplastie.
Piat, Alb., mécanicien.
Riché, Alfred, essayeur à la Monnaie.
Turgan, publiciste.

DEUXIÈME CLASSE

MODÈLES DES ARTISTES

MM. Lefébure, membre du Conseil d'administration, *président.*
Ménard, René, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Bapst, Germain.
Carlier, Em., dessinateur sculpteur.
Carrier-Belleuse, directeur d'art à Sèvres.
Castagnary, conseiller d'Etat.
Cernesson, architecte, conseiller municipal.
Choiselat, sculpteur.
Colin, conseiller municipal, chef d'atelier aux Gobelins.
MM. Destailleurs, architecte.
Galland, artiste peintre, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.
Gilbert, président de la Chambre syndicale des sculpteurs ornemanistes.
Jobbé-Duval, artiste peintre, conseiller municipal.
Lechevallier-Chevignard, artiste peintre, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs.
Louvrier de Lajolais, membre de la Commission consultative.
Millet, A., statuaire, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

TROISIÈME CLASSE

ORFÈVRERIE

MM. Mantz, Paul, membre de la Commission consultative, *président.*
Aucoc, orfèvrerie.
Chevalier, orfèvre.
Chertier, orfèvre.
Darcel, administrateur de la manufacture des Gobelins.
MM. Feuardent, antiquaire.
Fray, orfèvrerie.
Guiffrey, J.-J., archiviste.
Hédin, architecte, professeur à l'École des Arts décoratifs.
Poussielgue-Rusand, orfèvrerie religieuse.
Veyrat père, membre du Conseil d'administration.

QUATRIÈME CLASSE

BIJOUTERIE

MM. Berger, membre du Conseil d'administration, *président.*
Fontenay, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Fannière, Auguste, orfèvre.
Filon, président de la Société des bijoutiers.
MM. Leblanc-Granger, bijoux de théâtre.
Murat, fabricant de doublé, conseiller municipal.
Piel, président de la Chambre syndicale des bijoux d'imitation.
Vever, président de la Chambre syndicale des bijoutiers.

CINQUIÈME CLASSE

JOAILLERIE. — LAPIDAIRERIE

MM. Cohen, membre du Conseil d'administration, *président.*
Massin, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Garreaud, lapidaire.
Marret, membre de la Chambre syndicale.
MM. Martial-Bernard, conseiller municipal, président de la Société d'encouragement des bijoutiers, joailliers et orfèvres.
Roulina, tailleur de diamants.
Vanderheym, ex-président de la Chambre syndicale des négociants en diamants.

SIXIÈME CLASSE

HORLOGERIE

MM. Jumelle, membre du Conseil d'administration, *président.*
Japy, Émile, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Desfontaines, horloger.
Garnier, Paul, fabricant d'horlogerie.
MM. Lepaute, Henry, horloger.
Ménard (Docteur).
Sandoz, Gustave, horloger-bijoutier.
Saunier, Claudius, rapporteur du jury de 1878.
Savoye, horlogerie de Besançon.

SEPTIÈME CLASSE

BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT. — ZINC D'ART, MÉDAILLES

MM. Christofle, membre du Conseil d'administration, *président.*
Champeaux (de), membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Barbedienne, président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze.
Beurdeley fils.
Blot, bronze d'imitation.
Boyer, membre de la Chambre syndicale.
MM. Cernuschi.
Chachoin, membre de la Chambre syndicale.
Guillaume, statuaire, membre de l'Institut.
Hottot, membre de la Chambre syndicale.
Houdebine, bronze d'art.
Ponscarme, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts.
Ranvier, zinc d'art.
Servant, bronzes.

HUITIÈME CLASSE

FONTE DE FER DÉCORATIVE

MM. Grados, membre du Conseil d'administration, *président.*
Piat, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Bouvard, architecte de la ville de Paris.
MM. Durenne, fonte.
Lheureux, architecte de la ville de Paris.
Mignon (du Val-d'Osne).
Ruprich-Robert, architecte, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs.

NEUVIÈME CLASSE

SERRURERIE D'ART

MM. Sedille, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
André, constructions de fer orné.
Bergues.
Etienne, architecte de la section étrangère en 1878.
MM. Gignou, président de la Chambre syndicale des serruriers.
Isambert, serrurerie d'art.
Moreau, serrurerie et charpentes en fer.
Roussel, serrurerie d'art.
Baudrit, maître de forges.

DIXIÈME CLASSE

ARMES DE LUXE

MM. Marienval, membre du Conseil d'administr., *président.*
Poterlet, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Fauré-Lepage, armurier.
MM. Foulc, collectionneur.
Gastinne-Renette fils, armurier.
Lainé, président de la Chambre syndicale des arquebusiers, membre du Jury en 1878.

ONZIÈME CLASSE

PLOMB. — CUIVRE. — ZINC. — ÉTAIN

MM. Turquetil, membre du Conseil d'administration, *président.*
Courajod, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Corlieu, poterie d'étain.
MM. Corroyer, architecte des monuments historiques.
Crépinet, architecte.
Gaget, cuivre et plomb repoussé.
Marrou, plombs décoratifs.
Michelet, zincs repoussés.

DOUZIÈME CLASSE

MÉTIERS ANNEXES

MM. Falize, membre du Conseil d'administration, *président.*
MM. Lafenestre, membre de la Commission consultative, *vice-président.*

A. — FONTE.

MM. Thiébault, fonte de fer, cuivre, etc., *président.*
Auxenfans, fondeur établi.
Garnier, chef fondeur de la maison Barbedienne.
Gonon, fondeur à cire perdue.
MM. Hubert, fonte malléable.
Mathurin-Moreau, statuaire.
Rouillard, statuaire, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

B. — GRAVURE.

MM. Demengeot, graveur, *président.*
Lechevrel, *secrétaire.*
Barre, Auguste, graveur général de la Monnaie.
MM. Chevalier.
Dufresne, sculpteur et damasquineur.
Heller.

C. — CISELURE.

MM. Honoré, ciseleur, *président.*
Brateau, ciseleur, *secrétaire.*
Diomède, ciseleur.
Fannière, Joseph, sculpteur ciseleur.
MM. Marioton, Claudius.
Paillard, Victor, président de la Société du prix Crozatier.

D. — ÉMAUX.

MM. Courcy (de), peintre émailleur, *président.*
Meyer, Alfred, peintre émailleur, *secrétaire.*
Deck, fabricant de faïences d'art.
Dubouché, directeur fondateur du Musée céramique de Limoges.
Guilbert-Martin, fabricant d'émaux.
Lepec, Charles, peintre émailleur.
Luynes, Victor de, professeur au Conservatoire des arts et métiers.
MM. Paris, émaux sur fonte
Poiret, émailleur.
Popelin, Claudius, artiste peintre émailleur.
Salvetat, chimiste en chef à la manufacture de Sèvres.
Serre, Alfred, artiste peintre émailleur.
Soyer, émailleur.
Tard, émailleur.
Thesmar, émailleur cloisonneur.

TREIZIÈME CLASSE

PUBLICATIONS MODERNES RELATIVES AU TRAVAIL DU MÉTAL

MM. Firmin-Didot, membre du Conseil d'administration, *président.*
Sauvageot, membre de la Commission consultative, *vice-président.*
Bourgoin, architecte.
Cousin, bibliothécaire de la ville de Paris.
Davioud, architecte de la ville de Paris.
Delagrave, éditeur.
Ducher, éditeur.
Duplessis, conservateur des estampes de la Bibliothèque nationale.
MM. Desfossés, éditeur.
Gauthier-Villars, imprimeur-libraire.
Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts.*
Hachette, éditeur.
Lemoine, André, bibliothécaire à l'École nationale des Arts décoratifs.
Lièvre, Ed., artiste peintre graveur.
Muller, bibliothécaire à l'Arsenal.
Muntz, bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts.
Véron, Eug., rédacteur en chef de *l'Art.*

RÈGLEMENT DE L'EXPOSITION

BUT DE L'EXPOSITION, SON CARACTÈRE, ÉPOQUE DE SON OUVERTURE, SA CLASSIFICATION

Afin d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation *du beau dans l'utile;* afin d'aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national, depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise;

Afin d'exciter l'émulation dans les travaux qui vulgarisent chez nous le sentiment du beau, améliorent le goût public et tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence :

Une sixième Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie aura lieu à Paris, en 1880.

Elle s'ouvrira le 31 juillet au palais de l'Industrie; elle sera close le 21 novembre suivant.

PREMIER GROUPE

EXPOSITION MODERNE

Cette Exposition comprendra pour la première fois, en 1880, deux grandes divisions distinctes :

1° L'Exposition libre des Industries d'art. Il n'y aura ni concours ni récompenses pour cette première division. Toutes les industries qui la composent sont désignées pour figurer à leur rang dans la division suivante de l'Exposition technologique et auront droit par la suite aux mêmes études et aux mêmes récompenses que celles qui y sont appelées cette année.

2° L'Exposition technologique, à laquelle sont appelées, en 1880, les industries qui relèvent du métal et qui sont divisées en treize classes.

Il y aura dans la deuxième division deux concours distincts : l'un sur l'ensemble des produits présentés par les exposants; des médailles d'or, d'argent, de bronze et des mentions sont attribuées à ce premier concours.

Les prix spéciaux sont affectés à l'autre, qui comprendra les modèles et les pièces exécutés suivant des programmes spéciaux dont le détail est donné plus loin.

I

EXPOSITION LIBRE DES INDUSTRIES D'ART SANS CONCOURS [1]

L'Exposition libre comprend sept classes :

1re Classe. — Les œuvres originales des artistes, composées pour servir de modèles à l'industrie.

2e Classe. — Architecture, sculpture et peinture décoratives.

3e Classe. — Tissus de tenture et d'ameublement, stores, papiers peints, cuirs, reliures.

4e Classe. — Meubles, caisses d'instruments de musique, cadres, sièges, carrosserie.

5e Classe. — Céramique, vitraux, cristallerie.

6e Classe. — Costume et parure. — Tissus pour vêtements, dentelles, broderie, passementerie, boutons, éventails et fleurs artificielles.

7e Classe. — Art appliqué à l'enseignement et à la vulgarisation.

II

EXPOSITION TECHNOLOGIQUE

LE MÉTAL

A. — Premier Concours comprenant les treize classes suivantes :

1re Classe. — *Métallurgie.* Outils et Procédés. — Extraction des minerais. — Préparation des métaux. — Moyens de travail. — Mise en œuvre. — Apprêts. — Galvanoplastie. — Dorure, bronzage, nickelage, etc. — Estampage. — Frappe des monnaies. — Étirage, perçage. — Tours, etc., et toutes machines-outils spéciales au travail des métaux. — Installations d'ateliers.

2e Classe. — *Modèles des artistes.* — Exposition de l'œuvre des artistes. — Modèles-types. — Maquettes. — Dessins. — Plâtres. — Plans. — Photographies, etc., de toute œuvre ayant été reproduite par les arts du métal et de toute création destinée à ces mêmes industries.

3e Classe. — *Orfèvrerie.* — Or. — Argent. — Cuivre. — Aluminium. — Nickel, etc. — Galvanoplastie. — Fonte. — Dorure. — Argenture. — Ciselure. — Émail.

Orfèvrerie religieuse. — Orfèvrerie d'art. — Orfèvrerie de table. — Nécessaires de toilette, de voyage. — Garnitures de bureau.

4e Classe. — *Bijouterie* (vraie et d'imitation). — Pièces de vitrines. — Gemmes montées. — Bijoux d'or. — Bijoux d'argent. — Tabatières. — Flacons. — Garnitures. — Croix d'ordre. — Bijoux en doublé d'or et en doublé d'argent. — Bijoux de cuivre doré et

1. Voy. aux documents, le rapport de la Commission consultative, présenté par M. Lorain. — Chapitre A : *Exposition libre des industries d'art.*

argenté. — Bijoux en fer et en acier poli. Bijoux de deuil : jais, verre, bois durci, corne, etc.

5e Classe. — *Joaillerie.* — *Lapidairerie.* — Joaillerie fine d'or ou d'argent : sertie de pierres précieuses. — Joaillerie d'imitation : monture de pierres imitées. — Lapidairerie : diamants, perles, pierres précieuses et pierres fines. — Lapidairerie d'imitation : strass, perles soufflées.

6e Classe. — *Horlogerie.* — Horloges. — Pendules. — Montres ornées.

7e Classe. — *Bronzes d'ameublement.* — *Médailles.* — *Zinc d'art.* — Groupes. — Statues. — Statuettes. — Vases. — Bas-reliefs. — Garnitures. — Bronzes d'ameublement. — Appareils d'éclairage. — Chenets. — Feux. — Petits bronzes. — Articles de Paris. — Galvanoplastie. — Médailles. — Monnaies. — Plaquettes. — Zinc d'art *(même nomenclature qu'aux bronzes).*

8e Classe. — *Fonte de fer* (décorative). — Fontaines monumentales. — Ornements pour la construction. — Statues. — Appareils d'éclairage, de chauffage. — Grilles. — Balcons, etc. — Petits objets en fonte dure et en fonte malléable.

9e Classe. — *Serrurerie d'art.* — Grilles. — Rampes. — Lanternes. — Cages. — Supports. — Coffrets. — Serrures, et tout ce qui est du domaine du fer ou de l'acier forgé.

10e Classe. — *Armes de luxe.* — Armes à feu. — Armes défensives et offensives. — Armes blanches.

11e Classe. — *Plomb.* — *Cuivre.* — *Zinc.* — *Étain* (décoration). — Ornements fondus ou repoussés pour le décor des édifices. — Dinanderie. — Quincaillerie décorative. — Poterie d'étain.

12e Classe. — *Métiers annexes.* — Fonte : à cire perdue, — sur nature, — à bon creux. — Moulage en plâtre pour l'industrie. — Gravure : au burin, — à l'acide, — damasquine, — incrustation (à l'exception de la gravure pour impression). — Ciselure : prise sur pièce, — au repoussé, — sur fonte. — Émaux sur métal (exposition des émaux préparés du commerce). — Émaux champlevés. — Émaux cloisonnés. — Émaux de basse taille et émaux peints.

13e Classe. — *Publications modernes relatives au travail des métaux.* — Livres. — Catalogues. — Histoire de l'industrie. — Science, critique. — Dessins. — Gravures. — Lithographies. — Photographies, etc.

DEUXIÈME GROUPE

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

TROISIÈME GROUPE

ÉCOLES

1° CONCOURS ENTRE LES ÉLÈVES DES ÉCOLES DE DESSIN
2° CONCOURS POUR LE GRAND PRIX DE VOYAGE DE L'UNION CENTRALE

RÈGLEMENT DE L'EXPOSITION MODERNE

Dispositions générales et particulières.

ARTICLE 1er. — Afin de subvenir aux frais de l'exposition et d'augmenter l'importance de l'institution *publique et gratuite* que l'UNION CENTRALE a fondée au centre de la fabrique de Paris, place des Vosges, 3 (ancienne place Royale), et qui comprend un musée rétrospectif et contemporain, une bibliothèque d'art ancien et moderne, des cours spéciaux ayant rapport à l'art appliqué, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile.

1° Le droit d'entrée à l'exposition du palais de l'Industrie sera perçu comme suit : le dimanche, 50 centimes; tous les autres jours, 1 franc.

2° L'emplacement occupé au palais de l'Industrie par chaque exposant sera payé ainsi qu'il suit (sauf l'exception ci-après) :

1° Les œuvres qui, comme les tableaux, occuperont une surface *verticale* et *murale* et ne dépasseront pas 2 mètres de hauteur au-dessus de la cimaise, une épaisseur de 20 cent., payeront par mètre superficiel : 6 francs par mètre et par mois. Les œuvres qui exigeraient plus de 2 mètres de hauteur payeront les mètres superficiels supplémentaires à raison de 3 francs.

2° Payeront 10 francs par mètre et par mois les objets fabriqués et ne rentrant pas dans la condition ci-dessus.

Pour les objets fabriqués et compris dans cette dernière catégorie, la superficie prise sur le *sol* sera seule calculée, sans qu'il soit tenu compte de la hauteur.

Les entrecolonnements formant salon de 8 mètres de façade sur 4 mètres de profondeur seront payés mille francs. L'administration fournira gratuitement le panneau servant à l'inscription du nom de l'exposant dont elle se réserve l'exécution dans un but de décoration générale.

Les objets exposés sur des espaces isolés sur les quatre faces dont la superficie serait inférieure à 2 mètres payeront le mètre linéaire de façade à raison de 6 francs le mètre et par mois.

Sont seules exemptes de tous droits de place toutes les œuvres d'art composées en vue de servir de modèles pour l'industrie, sous la condition que ces œuvres n'aient pas encore été reproduites par l'industrie, qu'elles soient originales et présentées par leur auteur, qui

aura à signer une déclaration conforme à ce programme. Ces œuvres seront exposées sous leur nom et seront soumises à l'appréciation d'un jury d'admission.

Art. 2. — Il ne sera pas accordé moins d'un mètre.

Art. 3. — L'exposant aura à payer *trois mois* de droits de place.

Dans le cas où l'exposition serait prolongée au delà de ce terme, il jouirait gratuitement de sa place durant toute la prolongation.

La prolongation ou le retard de l'exposition ne donneront lieu à aucune indemnité, soit de la part de l'administration, soit de la part des exposants.

Art. 4. — Chaque exposant, en faisant acte d'adhésion, aura à indiquer le nombre de mètres qui lui seront nécessaires et qu'il sera tenu d'occuper pendant toute la durée de l'exposition.

Art. 5. — Dans le cas où l'exposant obtiendrait de l'administration la faculté d'occuper un nombre de mètres plus grand que celui qu'il aurait primitivement souscrit, ou qu'il serait reconnu qu'il a, sans autorisation, occupé un espace plus grand que celui qu'il aurait payé, il aurait à tenir compte, dans les deux cas, de la différence en plus, suivant le relevé qui en serait fait par les soins de l'*Union centrale*.

Art. 6. — Chaque exposant aura à payer un mois de son emplacement à l'avance, et ce, au plus tard, le 30 mai 1880 à la caisse de l'*Union centrale*, place des Vosges, n° 3. Le second mois sera exigible le 10 août, et le troisième mois le 10 septembre.

Art. 7. — Il sera remis à chacune des personnes qui désireront prendre part à l'exposition un bulletin imprimé, où elle indiquera ses nom, prénoms, profession et adresse, la nature de ses produits, en même temps que le nombre de mètres dont il a été question à l'article 4.

Art. 8. — Ces bulletins doivent être envoyés francs de port au secrétariat de l'*Union centrale*, place des Vosges, 3, au plus tard le 1er juin.

Art. 9. — Un livret, qui ne sera que la transcription textuelle ou le dépouillement analytique de ces bulletins, sera publié par les soins de l'administration. L'exposant qui n'aurait pas suivi les prescriptions des articles 7 et 8 ne devrait s'en prendre qu'à lui-même si sa notice laissait trop à désirer, ou si elle n'avait pu être insérée audit livret.

Art. 10. — Au cas où, dans un but décoratif ou d'ensemble général ou partiel, l'administration préparerait quelques emplacements spéciaux qui pourraient être accordés à certaines industries, le prix de la location de place serait le même que partout ailleurs; mais les frais de construction et de décoration seraient en plus à la charge de l'exposant, qui rembourserait à l'administration, lors de la prise de possession, le prix indiqué et convenu à l'avance et qui, dans aucun cas, ne pourrait être contesté.

Art. 11. — Les ouvrages et les produits compris dans la classification de l'exposition moderne devront être rendus au palais de l'Industrie, du 15 au 25 juillet, à 4 heures du soir.

Art. 12. — Les envois concernant les concours, à moins de dispositions spéciales indiquées dans les programmes particuliers, seront adressés *francs de port*, au palais de l'Industrie, de 8 heures du matin à 5 heures du soir, du 20 au 31 août, terme de rigueur.

Les produits qui ne seraient pas installés le 30 juillet, à 4 heures du soir, seront enlevés des galeries et de la nef et emmagasinés aux frais et risques du propriétaire.

Passé le 26 juillet, les produits seront refusés, et les droits de place payés antérieurement demeureront acquis à l'exposition, et l'administration disposera desdits emplacements.

MODÈLE D'ADRESSE POUR LES ENVOIS

FRANCO.

A Monsieur le Secrétaire général de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.

Au Palais de l'Industrie (Champs-Élysées).

Paris.

Envoi de (nom et prénoms)
demeurant à
Nature des produits :

ART. 13. — Les frais de montage, de démontage, de réemballage, demeureront à la charge de l'exposant, à quelque groupe qu'il appartienne.

ART. 14. — Les arrangements et aménagements particuliers seront à la charge des exposants et ne pourront être exécutés que conformément au plan général et d'ensemble. Des entrepreneurs se tiendront à la disposition des exposants; leurs mémoires, s'il y a lieu, seront réglés par les soins de l'administration, sur la demande qui en sera faite au secrétaire général.

Cependant les exposants pourront employer, avec l'autorisation de l'administration, tels ouvriers qu'il leur plaira.

ART. 15. — M. BÉZIÈS, secrétaire général, dont il vient d'être question, nommé par l'administration, est chargé de veiller à ses décisions.

ART. 16. — Le conseil d'administration prendra toutes les mesures nécessaires pour préserver les objets exposés de toute avarie; mais dans le cas de dégâts ou d'incendie, le dommage resterait à la charge de l'exposant.

ART. 17. — Les produits seront surveillés de jour et de nuit par un personnel choisi; mais, en aucun cas, l'administration de l'UNION CENTRALE ne sera responsable des vols ou détournements qui pourraient être commis.

ART. 18. — Les exposants pourront faire garder leurs produits par un représentant de leur choix, agréé par l'administration; mais ils devront déclarer au préalable le nom et la qualité de ce représentant à qui il sera délivré une carte d'entrée personnelle; cette carte ne pourra être cédée ni prêtée sous peine de retrait. Il en sera de même pour celle à laquelle chaque exposant aura droit.

Dans le cas où le représentant refuserait de se conformer au règlement intérieur de l'exposition, l'administration, après un premier avis donné par le secrétaire général, pourrait lui retirer sa carte de représentant et en aviserait l'exposant, afin qu'il ait à le remplacer immédiatement.

Un représentant ne peut avoir plus d'une carte d'entrée, quel que soit le nombre d'exposants qu'il représente.

ART. 19. — Aucun objet ne pourra être reproduit sous quelque forme que ce soit, sans

une autorisation signée de l'exposant et du secrétaire général, et qui restera entre les mains de l'administration.

Dans le cas cependant où une reproduction aurait lieu malgré les soins de la police intérieure, l'administration n'en serait pas responsable.

L'administration se réserve la reproduction des vues d'ensemble.

Art. 20. — L'administration retiendra les œuvres et les produits qu'elle jugera dignes de concourir au but de l'exposition ; elle pourra exclure, au moment où elle recevra les produits, ceux qui seraient, d'après son appréciation, en dehors du but de l'exposition. Dans ce dernier cas, elle aurait à rembourser intégralement les sommes perçues à l'avance; mais les frais de déplacement et de transport resteront à la charge du demandeur.

Art. 21. — Des commissions ou sous-commissions de classement, aussi bien que le jury d'admission pour certains groupes, pourront être nommées, s'il y a lieu, par la direction.

Art. 22. — Dès le lendemain de la clôture de l'Exposition, les exposants procéderont à l'enlèvement de leurs produits et de leurs installations.

Cette opération devra être terminée au plus tard huit jours après la fermeture.

Passé ce terme, les produits et les installations qui n'auraient pas été retirés seront enlevés d'office et consignés dans un magasin public aux frais et risques des exposants.

Les objets qui, au 15 février suivant, n'auraient pas été retirés, seront vendus en vente publique.

Des Récompenses.

Art. 23. — Des récompenses sont réservées seulement à l'Exposition technologique du *Métal*. Elles sont de deux sortes : 1° pour les produits exposés dans le premier concours, elles consistent en médailles d'or, d'argent et de bronze et en mentions honorables. — 2° pour les prix réservés aux lauréats des concours exécutés sur programmes, l'*Union centrale* a décidé de donner, au lieu de médailles, un objet d'art exécuté spécialement pour ces concours. Chacun des dix-sept concours aura donc deux prix, l'un réservé aux produits fabriqués, l'autre aux modèles exécutés par les artistes. En outre, une récompense unique, de la valeur de mille francs, portant le titre de Grand Prix de l'Union centrale, *pourra* être attribuée à l'objet, modèle ou exécution, qui aura été jugé le plus remarquable dans les concours exécutés sur programmes.

Des Jurys.

Art. 24. — L'examen et l'appréciation des œuvres exposées dans la première division de l'Exposition moderne seront faits par les soins de rapporteurs nommés par le Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

L'examen, l'appréciation et le jugement des œuvres exposées dans la deuxième division de l'Exposition moderne, le Métal, seront confiés à des juges spéciaux nommés, moitié à l'élection par les concurrents et exposants eux-mêmes, et moitié par le Conseil d'administration.

Le président et le secrétaire-rapporteur général seront nommés par le Conseil d'administration.

Les concours seront jugés par ce même jury.

Art. 25. — Le règlement concernant la formation et les attributions des différents jurys sera affiché dans les salles d'exposition, le jour qui précédera les élections.

Art. 26. — Les récompenses seront distribuées en séance solennelle à la fin de l'Exposition.

Art. 27. — Seront mis hors de concours les exposants qui ont obtenu des médailles d'or aux Expositions nationales et universelles de Paris, ainsi qu'aux Expositions de l'*Union centrale*.

Art. 28. — L'exception contenue en l'article 27 n'a trait qu'au premier concours ouvert dans l'Exposition technologique du *Métal*.—Sont admis à prendre part au deuxième concours tous les artistes et tous les industriels qui se conformeront au programme ci-avant indiqué, quelles que soient les récompenses précédemment obtenues par eux, mais à la condition de n'appartenir ni au jury chargé de l'examen de ce concours ni au Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Art. 29. — Les rapports des jurys seront publiés par les soins de l'*Union centrale*, qui s'en réserve la propriété.

Article supplémentaire. — Si des changements ou additions au présent règlement devenaient nécessaires, ils seront affichés en temps opportun dans les salles de l'*Union centrale*, 3, place des Vosges, et dans celles du palais de l'Industrie.

M. Lorain, architecte de l'*Union centrale*, est chargé de l'organisation, de l'installation et de la surveillance de tous les travaux de l'Exposition de 1880.

Le Président de la section des Expositions délégué à la direction de l'Exposition de 1880.

Henri Bouilhet.

Vu : *Le Président du Conseil d'administration,*

Édouard André.

Le Secrétaire du Conseil,

Ernest Lefébure.

*Les Membres du Conseil d'administration de l'*Union centrale.

MM. Édouard André, *Président*. — H. Bouilhet, *Vice-Président*. — Ernest Lefébure, *Secrétaire*. — Alfred Jumelle, *Secrétaire adjoint*. — Berger. — Biais. — Chocqueel (Louis). — Cohen (Joseph). — Christofle. — Dalloz. — Falize (Lucien). — Firmin-Didot (Alfred). — Froment-Meurice. — Grados. — Hermann (Georges). — Louvet. — Manheim (Charles). — Marienval (Louis). — Mourey (Philippe). — Turquetil (Jules). — Veyrat père. — Wolf (Auguste).

RÈGLEMENT DES ÉCOLES

L'*Union centrale*, dans le but d'aider, comme elle l'a fait depuis 1865, à développer l'enseignement des arts du dessin, organise pour le courant de l'Exposition qu'elle ouvre en 1880 :

1° Une série de concours de dessin et de modelages entre les élèves des différentes écoles de Paris ; ces concours seront exécutés au palais des Champs-Élysées ;

2° Un grand concours pour le *prix de Voyage*.

TITRE PREMIER

DES CONCOURS AU PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Article premier. — Les concours au palais des Champs-Élysées auront lieu pendant l'Exposition faite en 1880 par l'*Union centrale*, dans des salles spéciales qui seront ultérieurement désignées, et sous les yeux d'une commission nommée par l'*Union centrale* et présidée par le président du conseil d'administration.

Art. 2. — Ces concours sont les suivants :

1re SÉRIE. — CONCOURS DE DESSIN

A. Concours pour les élèves des écoles primaires (garçons) de la ville de Paris et du département de la Seine. (Écoles laïques, classes du jour et écoles congréganistes, classes des mardis et samedis et classes du jeudi.)

B. Concours pour les élèves (filles) des classes primaires centrales du jeudi de la ville de Paris et celles des institutions libres.

C. Concours pour les élèves des écoles du soir (adultes) de la ville de Paris, des écoles des frères de Passy, de l'Institut de la rue Oudinot et des écoles syndicales de la bijouterie, etc.

D. Concours pour les élèves (garçons) de la société des instituteurs libres du département de la Seine.

E. Concours pour les élèves (hommes) de l'école nationale des arts décoratifs, l'école des Gobelins et des écoles subventionnées de la ville de Paris.

F. Concours pour les élèves (filles) de l'école nationale de dessin, pour les jeunes personnes des écoles subventionnées de la ville de Paris, des écoles professionnelles de jeunes filles (fondation Lemonnier et écoles catholiques) et des institutions particulières.

2e SÉRIE. — CONCOURS DE MODELAGE

G. Concours pour les élèves (hommes) de l'école nationale des arts décoratifs et les écoles subventionnées et d'adultes de la ville de Paris.

De l'admission.

Art. 3. — Concours A, B et D. — Sont admis à ces concours les élèves des écoles ci-dessus désignées, sans limite d'âge et qui seront inscrits dans ces écoles au moins depuis le 1er avril 1880. — Néanmoins chacune de ces écoles ne pourra envoyer au concours qu'un seul élève par chaque fraction de vingt-cinq élèves inscrits à ses cours.

Concours C. — Sont admis à ces concours les élèves inscrits dans les écoles antérieurement au 1er avril 1880, et qui suivent régulièrement les cours de leur école. En outre, les élèves de cette catégorie sont divisés en deux classes comprenant : la première, les jeunes gens qui auront moins de vingt ans au 1er avril 1880; la seconde, les adultes qui auront vingt ans et moins de trente ans à la même date.

Chaque classe concourra séparément pour des prix distincts, bien que sur un même programme.

Concours E et G. — Sont admis à ces concours les élèves inscrits dans les écoles antérieurement au 1er janvier 1880, et qui suivent régulièrement les cours de leur école. En outre les élèves de cette catégorie sont divisés en deux classes comprenant : la première, les jeunes gens qui auront moins de vingt ans au 1er avril 1880; la seconde, les adultes qui auront vingt ans au moins et moins de trente ans à la même date.

Chaque classe concourra séparément pour des prix distincts, bien que sur le même programme.

Concours F. — Seront admises à ce concours les jeunes filles inscrites dans les écoles antérieurement au 1er janvier 1880 et qui n'auront pas atteint l'âge de vingt-six ans au 1er avril 1880.

Art. 4. — Nul ne sera admis au concours s'il ne s'est fait inscrire dans les délais qui seront indiqués par l'affiche spéciale qui sera publiée le 1er avril 1880.

Art. 5. — Aucun lauréat des premiers prix de l'*Union centrale* ne sera admis à se faire inscrire pour un concours de l'ordre où il aura obtenu sa récompense; mais un lauréat du concours de dessin pourra concourir pour le modelage et réciproquement.

Des sujets de concours.

Art 6. — Les sujets de concours seront des compositions pour toutes les catégories autres que celles des écoles primaires (filles et garçons) et des élèves des instituteurs libres appelés aux concours A, B et D. A ces classes seules de concurrents il sera demandé un concours de copié d'après le modèle en nature.

Les programmes des divers concours seront donnés le matin même du jour du concours.

Art. 7. — A l'exception des concours A, B et D, chaque concours de dessin ou de modelage se composera :

1° D'une épreuve d'essai qui sera jugée immédiatement et qui consistera dans un travail de copie dessinée en une journée d'après un modèle en nature : on exigera l'exécution de la coupe et du plan, et le tracé des lignes principales de la perspective;

2° D'une épreuve définitive qui sera exécutée en une journée par les dessinateurs et en deux journées par les sculpteurs.

Art. 8. — Les concours de toutes les classes seront exposés publiquement, avant et après le jugement, dans un emplacement spécial de l'exposition.

Des récompenses.

Art. 9. — Il y aura pour chaque concours un premier prix, un second prix et un nombre de mentions classées en rapport avec le nombre des concurrents et l'importance du concours.

Les prix consistent en diplômes avec récompense en argent pour les lauréats, et médaille avec diplôme pour l'école à laquelle ces lauréats appartiennent.

Les mentions seront reconnues par un diplôme en double expédition, l'une pour le lauréat, l'autre pour l'école à laquelle il appartient.

La valeur des récompenses est fixée de la manière suivante :

Concours A, B et D : Premier prix, 40 fr.; second prix, 30 fr.

Concours C (modelage) : Premier prix, 120 fr.; second prix, 60 fr.

Pour tous les autres concours : Premier prix, 100 fr.; second prix, 50 fr.

Tous ces prix seront délivrés sous la forme de livrets de caisse d'épargne.

Les médailles attribuées aux écoles seront en argent pour les premiers prix et en bronze pour les seconds prix.

Dispositions communes à tous les concours.

Art. 10. — Les dessins qui auront obtenu des récompenses appartiendront à l'*Union centrale,* qui les déposera dans sa bibliothèque; néanmoins, les lauréats des concours de composition auront la faculté d'en prendre une copie et conserveront leur droit de propriété et de reproduction.

TITRE II

DU GRAND PRIX DE L'UNION CENTRALE

Art. 11. — Voulant favoriser d'une façon toute exceptionnelle le développement des études d'art, l'*Union centrale* maintient le prix : Grand prix de voyage de l'*Union centrale,* fondé par elle en 1869.

Le concours pour ce prix sera précédé d'une épreuve d'essai.

Cette épreuve et le concours définitif auront lieu dans un local spécial qui sera désigné ultérieurement et sous les yeux d'une commission nommée par l'*Union centrale.*

Art. 12. — Seront admis à l'épreuve d'essai tous les concurrents, filles ou garçons qui se présenteront en justifiant qu'ils sont âgés de moins de vingt-cinq ans au 1er janvier 1880.

Art. 13. — Prendront part au concours définitif les concurrents désignés par le jury, parmi ceux qui auront subi l'épreuve d'essai.

Art. 14. — L'épreuve d'essai consistera dans un travail de copie fait en une journée,

d'après un modèle en nature qui sera donné par l'*Union centrale* et qui sera exécuté en dessin ou lavis [1].

Art. 15. — Le concours définitif sera fait en cinq journées, dont une pour l'esquisse, qui devra être arrêtée et laissée en original au président du concours; les quatre autres jours seront consacrés à l'exécution rendue de la composition.

Le sujet du concours sera une composition d'art appliquée à l'industrie; elle pourra être exécutée en dessin ou en terre, au choix des concurrents.

La composition devra être conçue de façon à pouvoir être susceptible d'exécution industrielle.

Le programme du concours définitif sera donné le matin du jour de l'ouverture du concours.

Art. 16. — Les épreuves d'essai et le concours définitif seront exposés publiquement avant et après le jugement.

Art. 17. — L'*Union centrale* mettra à la disposition du lauréat désigné par le jury une somme de huit cents francs, qui devra être employée en frais de voyage. Les deux concurrents qui seront classés avec les nos 2 et 3 obtiendront chacun une somme de cent francs et un prix de livret.

Le voyage étant spécialement destiné à compléter l'éducation artistique du lauréat, celui-ci sera tenu, à son retour, de présenter au président de l'*Union centrale* les cahiers de croquis et de dessins qu'il aura faits pendant la durée de son voyage, et d'adresser une correspondance qui permette à l'*Union centrale* de juger de l'emploi de son temps.

Il sera rendu compte publiquement de ces travaux à la distribution solennelle des prix de l'exposition qui suivra l'exposition de 1880.

TITRE III

DU JURY

Art. 18. — Les membres du jury chargés d'apprécier la valeur des concours seront nommés par le conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Art. 19. — Il sera fait par les soins du jury un rapport détaillé sur les concours.

Art. 20. — Le jugement relatif aux concours sera rendu dans le courant de l'exposition, et les ouvrages couronnés mis à une place d'honneur avec la mention de la récompense qu'ils auront remportée.

ARTICLE ADDITIONNEL

Extrait du règlement général de l'Exposition.

Le conseil d'administration prendra toutes les mesures nécessaires pour préserver les objets exposés de toute chance d'avaries; mais, dans le cas de dégâts ou d'incendie, le dommage resterait à la charge de l'exposant.

1. Le concours d'essai ne pourra plus être modelé. L'expérience des derniers concours a déterminé l'*Union centrale* à exiger que les sculpteurs modeleurs subissent une épreuve de dessin. Décidée à poursuivre avec insistance la simultanéité des études, elle ne doit laisser échapper aucune occasion pour atteindre ce but.

Les œuvres seront surveillées par un personnel convenable ; mais le président de l'exposition, ainsi que celui de l'administration de l'*Union centrale*, ne seront pas responsables des vols ou des détournements qui pourront être commis.

Dispositions pour les concours des Écoles.

I

Les concours auront lieu au palais des Champs-Élysées, dans l'ordre suivant :

1° *Concours de copie.*

Concours A. Garçons. — Lundi 11 octobre.
Concours B. Filles . . — Mardi 12 octobre.
Concours D. Garçons. — Mercredi 13 octobre.

2° *Concours de composition.*

Concours C. Garçons. — Épreuve d'admission. Jeudi 14 octobre.
Concours. . . . . Vendredi 15 octobre.
Concours E. Garçons. — Épreuve. . . . . Samedi 16 octobre.
Concours. . . . . Lundi 18 octobre.
Concours F. Filles. — Épreuve. . . . . Lundi 11 octobre.
Concours . . . . . Mardi 12 octobre.
Concours G. Modelage. — Épreuve. . . . . Mercredi 13 octobre.
Concours. . . . . Jeudi 14 et vendredi 15 octobre.

Ils seront jugés le mardi 19 octobre 1880.

II

Les directeurs et directrices d'écoles qui désirent présenter des élèves aux concours devront faire parvenir au secrétariat de l'*Union centrale*, porte n° 4, au palais de l'Industrie (Champs-Élysées), et ce, avant le jeudi 7 octobre, *terme de rigueur*, la liste de leurs élèves concurrents. Cette liste comprendra les nom, prénoms, âge justifié, domicile et profession de chaque élève et la date de son inscription à l'école. — Pour les concours C, E et G, il devra être fourni deux listes séparées, la première comprenant les concurrents âgés de moins de vingt ans au 1er avril 1880; la seconde comprendra les concurrents âgés de plus de vingt ans à la même époque.

III

Les concours auront lieu au Palais des Champs-Elysées, dans des salles spéciales, et sous la surveillance d'une commission présidée par le président de l'*Union centrale* et composée par moitié de membres du conseil de l'*Union centrale* et de membres de la commission consultative (section des écoles).

Les concours commenceront à 8 heures 1/2 *précises* du matin et dureront jusqu'à 5 heures du soir. L'appel nominal sera fait à 8 heures 1/4 *précises* du matin. On entrera par la porte n° 4.

Chaque concurrent sera muni d'un carton à dessin, de papier dont la grandeur n'excédera pas la feuille ordinaire en usage dans les écoles de dessin, et de crayons ou plumes, et couleurs, s'il veut en faire l'emploi pour les concours de composition. — Pour le concours de modelage, les directeurs d'école devront envoyer les chevalets, fonds et terre glaise nécessaires à leurs élèves concurrents.

Les concurrents sont prévenus que toute sortie étant interdite pendant la durée du concours, ils devront apporter leurs vivres pour le déjeuner, s'ils n'aiment mieux se pourvoir à la buvette du Palais.

Dispositions pour le grand prix de l'Union centrale, dit Prix de voyage.

IV

Le concours pour le grand prix aura lieu le mercredi 20 pour l'épreuve d'admission, et les jeudi 21, vendredi 22, samedi 23, dimanche 24 et lundi 25 octobre pour l'exécution de la composition. Il sera jugé le mardi 26 octobre.

Les concurrents devront se faire inscrire au secrétariat de l'*Union centrale,* porte n° 4, au palais de l'Industrie, avant le jeudi 14 octobre, *terme de rigueur*. Ils devront produire des pièces justificatives de la date de leur naissance.

L'appel nominal aura lieu le matin à 8 heures 1/4 *précises*. Chaque concurrent devra être pourvu du matériel nécessaire à l'exécution de sa composition; chaque sculpteur devra apporter un chevalet, un fond et deux pains de terre glaise. — On rappelle que les sculpteurs sont tenus de faire en dessin l'épreuve d'essai.

Le concours aura lieu sous la surveillance de la commission nommée pour les concours des écoles.

Paris, le 6 septembre 1880.

*Le Président de l'*Union centrale,

ÉDOUARD ANDRÉ.

Le Président de l'Exposition,

H. BOUILHET.

JURY DES ECOLES

MM. Guillaume, *président*.
Bouilhet, *vice-président*.
Galland.
Mlle Hautier.
MM. Jobbé-Duval.
Levasseur.
Lequien fils.
Louvrier de Lajolais.
Mazerolle.
Magne.

MM. René-Ménard.
Mantz.
Perrin.
Piat.
Racinet.
Raulin.
Sauvageot.
Train.
Ruprich-Robert.

CONCOURS SPÉCIAUX

LE MÉTAL

Art. 2. — Ce concours sera partagé en 17 classes, savoir :

1re Classe. — *Orfèvrerie.* Une cafetière.

2e Classe. — *Bijouterie vraie.* Un bracelet or.

3e Classe. — *Bijouterie d'imitation.* Ornement pour la coiffure.

4e Classe. — *Joaillerie.* Un pendant de col orné de pierres.

5e Classe. — *Horlogerie.* Un régulateur avec sa gaine.

6e Classe. — *Bronzes d'art et imitation.* Un porte-lumière.

7e Classe. — *Fonte de fer.* Un vase de jardin.

8e Classe. — *Serrurerie d'art.* Une grille de balcon, fer forgé.

9e Classe. — *Armes.* Un pistolet de tir.

10e Classe. — *Plomb, Zinc.* Un cartouche orné ou un motif décoratif faisant milieu.

11e Classe. — *Cuivre.* Un bassin en cuivre repoussé.

12e Classe. — *Étain.* Un plat orné.

13e Classe. — *Fonte.* Une figure fondue à noyau, non réparée.

14e Classe. — *Gravure.* Une coupe gravée à l'acide ou au burin.

14e Classe *bis.* — *Glyptique et Médailles.* Une figure ou un motif héraldique, exécuté en creux ou en relief, sur pierre dure, sur coquille ou sur acier.

15e Classe. — *Damasquine.* Une coupe incrustée et damasquinée.

16e Classe. — *Ciselure.* Un vase ou un ensemble décoratif complet en or, argent, ou cuivre repoussé.

17e Classe. — *Émaux sur métal.* Un panneau sujet historique, ou allégorique, ou motif décoratif.

Art. 3. — Il y aura deux concours dans chacune des classes : l'un sera réservé aux artistes et comprendra tous les projets et modèles présentés à l'état de dessins ou de maquettes en plâtre; l'autre sera spécial à l'industrie; n'y seront admises que les œuvres exécutées en métal et complètement achevées.

La classe 13 seule ne comportera que le concours de l'industrie.

Art. 6. — On peut concourir dans plusieurs classes et plusieurs divisions, et envoyer dans l'une de ces classes ou divisions un ou plusieurs objets.

Art. 8. — Nul ne pourra prétendre à une récompense parmi les artistes s'il n'est l'auteur du projet présenté par lui; pourront seuls prendre rang dans le concours de l'industrie ceux qui auront inventé ou exécuté, ou fait exécuter dans leurs ateliers les pièces qu'ils présenteront.

Art. 9. — Les pièces présentées au concours ne porteront aucun nom d'auteur, mais un signe distinctif ou une légende correspondant à un pli cacheté contenant le nom et l'adresse du concurrent.

Art. 13. — Des prix d'une forme absolument nouvelle seront spécialement créés pour le présent concours.

Art. 15. — Une plaquette fondue en or, et d'une valeur de 1,000 francs, sera mise à la disposition du jury.

Ce prix, dit GRAND PRIX DE L'UNION CENTRALE, sera décerné à l'objet classé au premier rang parmi les modèles ou les pièces fabriquées dans les 17 classes réunies.

Pour extrait conforme :

Le Président de l'Exposition,
Henri Bouilhet.

Le Président de l'Union centrale,
Édouard André.

MUSÉE RÉTROSPECTIF

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Le Sous-Secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts.
Le Secrétaire général des Beaux Arts.
Le Préfet de la Seine.
Le Directeur des bâtiments civils.
Alphand.
Armaillé (comte d').
Armand.
Aynard.
Banneville (de).
Barbet de Jouy.
Bazilewski.
Baumgart.
Bertrand.
Beurdeley.
Bischoffsheim.
Carapanos.
Castellani.
Cernuschi.
Charvet.
Chaulnes, duc de.
Chennevières (marquis Ph. de).
Chouquet.
Czartoryski, prince.
MM. Dauphinot (A.).
Destailleurs.
Dieterle.
Double (Léopold).
Dubouché, Adrien.
Dupont-Auberville.
Durand.
Dutuit.
Fabre.
Forgeron.
Fortnum.
Gavet.
Gérôme.
Goldsmidt.
Goupil, Albert.
Gréau.
Hirsch (baron Lucien).
Mlle Grandjean.
MM. Lécuyer.
Linas (de).
Liouville, député.
Longpérier (Adrien de).
Maze.
Maillet du Boulay.
Michaux.
MM Mnizeck (comte de).
Montgermont (comte Louis d').
Moreau, Adolphe.
Orville.
Owen (sir Philip Cunliffe).
Palustre.
Pichon (baron G.).
Ponton d'Amécourt (de).
Récamier.
Récappé.
Riggs.
Rondot (Natalis).
Rothschild (baron Alphonse de)
Rothschild (baron Gustave de).
Saglio (Ed.).
Schefer.
Seillières (barons).
Sommerard (du).
Spitzer.
Strauss.
Véron (Eugène).
Wallace (sir Richard).
Weiss.
Yriarte, Charles.

COMMISSION EXÉCUTIVE.

MM. Darcel, administrateur des Gobelins, *président*.
Bapst (Germain).
Beaumont (Edouard de).
Champeaux (de).
Courajod.
Chennevières (Henri de).
Demay.
Dreyfus.
MM. Ephrussi.
Feuardent.
Fulgence.
Gay (Victor).
Gasnault.
Giraud.
Gréau.
Guiffrey (J.-J.).
Héron de Villefosse.
Lambin (Charles).
MM. Laurière (de).
Lebreton (Gaston).
Liesville (comte de).
Mannheim.
Muntz, Eugène.
Molinier.
Quantin.
Stein.
Schlumberger.

LISTE DES PERSONNES QUI ONT PRÊTÉ LEURS COLLECTIONS AU MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL

MM. About (Edmond).
André (Edouard).
Andrieux.
Antiq.
Archives nationales.
Armaillé (comte d').
Bal, Georges.
Bapst (Edmond).
Bapst (Germain).
MM. Bapst (Julien).
Baron (Stanislas).
Basilewski.
Baudreux.
Baudrillard.
Besnard (Paul).
Bellenot.
Beurdeley.
Bing.
MM. Birrer.
Bischoffsheim.
Blancheton.
Blondel (Evariste)
Blondel (Gabriel).
Bocher (Charles).
Bonnat.
Bouglé.
Bouilhet, Henri.

MM. Bouvier.
Braquenié.
Breton, C.
Castellani.
Cernuschi.
Chabrière-Arlès.
Chaix d'Est-Ange (G.).
Chamouillet (Henri).
Chamouillet (Léon).
Chanson.
Chardon.
Chartres (duc de).
Charvet (Henry).
Chaudé (Albert).
Chauvin.
Christofle.
Cinot.
Conti.
Corroyer.
Coquelin aîné.
Coste (de).
Courajod (Louis).
Danicourt (Alfred).
Darcel (Alfred).
David (J.-N.).
Delaherche.
Delaverdan.
Delpech (Hippolyte.)
Devrez.
Didot (Ambroise-Firmin, bibliothèque de).
Dongé.
Dreyfus, Gustave.
Du Burguet.
Dupont-Auberville.
Durand (Julien).
Dutuit (Auguste).
Dutuit (Eugène).
Dzyalinska (comtesse)
Egger frères.
Étienne (A.).
Eudel.
Faurax.
Faure.
Fauré Le Page.
Favray.
Féral.
Foulc.
Mme Foureau.
MM. Fourdinois.
Fourdrignier
Francastel.
Mme Frémyn.
M. Gabreau.
Mme Gardel.
MM. Garnier.
Gasnault (Paul).
Gastinne-Renette.
Gattiker.
Gautier, Maurice.
Gélis-Didot.
MM. Georges (Léon).
Gérard (baron).
Gerhardt (Charles).
Gillois.
Giraud.
Goupil (Albert).
Mlle Grandjean.
MM. Julien.
Grimot, abbé.
Guénepin.
Guérin, comte.
Guérin (Raoult).
Guernier (Ch.-J.).
Habert.
Heddeghem (Van).
Hertz.
Hirsch (baron L. de).
Hoffmann.
Mme Hubert.
MM. Hutteau.
Jacquet.
Jaget.
Jaurès (vice-amiral).
Jean (Alfred).
Joriaux (Ernest).
Jourde (Philippe).
Mme Jubinal (Achille).
MM. Julliani.
Jumelle.
Kœnig (abbé).
Lafitte.
La Londe (de).
Lambin (Charles).
Lampre.
Lansyer.
Lasteyrie (Louis de).
Laurent de Rillé.
Lebreton (Gaston).
Le Chênetier (abbé).
Lechevallier-Chevignard.
Leroux.
Letellier.
Liesville (de.)
Locquet.
Lorain.
Louvrier de Lajolais (A.).
Lowengard.
Mme Lurcy (de).
MM. Lyzé.
Mannheim (Charles).
Marini.
Marre (Aristide).
Marrou (Ferdinand).
Marye.
Mazerolle (Fernand).
Monnecove (Le Sergent de).
Montefiore.
Mlle Montpellier.
MM. Moreau (A.-G.).
Moreau de La Tour.
Morel.
Murat.
MM. Musée de Saint-Omer.
Musée de South-Kensington.
Noelas (docteur).
Nollet.
Olivier (Arsène).
Mlle Oquendo (de).
Mme Pages (baronne de)
MM. Pargny.
Pennelli (Enrico).
Perrot (Émile).
Peteghem (Charles van).
Peyre (Emile).
Picard (Auguste).
Piot (Auguste).
Ponthon d'Amécourt (vicomte de).
Queyroy (A.).
Raalte (van).
Rabet (Clément).
Read (Charles).
Recappé.
Reiche.
Reinach (H.-J.).
Renucci.
Richoux.
Rollin et Feuardent.
Rondelet (Xavier).
Robert.
Mme Rosemberg.
MM. Rothschild (Gustave, baron de).
Rothschild (Alphonse, baron de)
Rouillard.
Saint-Pierre (baron de).
Samson.
Mme Scherren.
Scherzer (Ferdinand).
Mme Schneider (Hortense).
MM. Schlumberger (Georges).
Schlumberger (Gustave).
Sébille.
Ségard (A.).
Seillières (barons R. et F.).
Sichel.
Sollik (comtesse).
Soubeyre.
Spitzer.
Stein (Charles).
Strauss.
Target (Paul).
Termont (comte de).
Tesse (Paul).
Teyssier.
Thédenat (abbé).
Thézard.
Thiery.
Mme Thuret.
MM. Tissot.
Tournière-Blondeau.
Trioullier frères.
Truelle (Léon).
Venet.
Wasset.

CONCOURS DES RÉCOMPENSES

I. — RAPPORT AU CONSEIL D'ADMINISTRATION

SUR LES RÉCOMPENSES A DÉCERNER EN 1880

RAPPORTEUR : M. H. BOUILHET, *Président de la Commission des expositions.*

Messieurs,

La Commission consultative ayant approuvé les projets d'expositions technologiques des industries d'art, des concours des écoles et d'un programme pour l'exposition rétrospective que le Conseil d'administration lui avait soumis, la section des expositions s'est mise immédiatement à l'œuvre pour en régler les conditions de réalisation pratique.

Une des premières questions qui s'est présentée à elle est celle du budget des récompenses et des charges nouvelles que pourraient lui imposer les concours dont les programmes ont été élaborés et approuvés par la Commission consultative. Nous avons l'honneur de vous soumettre le résultat de ces premières études.

Il n'est rien changé aux prix de voyage et aux prix de concours des écoles dont la valeur reste dans les limites déjà connues par le Conseil.

Il n'est rien changé non plus aux médailles d'or, d'argent et de bronze qui seront données aux exposants de l'industrie du métal; le type adopté par l'*Union centrale* sera conservé et les médailles seront décernées par le jury de l'industrie dans les mêmes conditions et les mêmes limites que par le passé.

Mais il a semblé à la section des expositions qu'il était nécessaire de trouver pour les *Concours* à organiser en 1880, comme pour les suivants, une forme de récompense qui s'éloignât suffisamment des types de médailles adoptés par l'*Union,* pour qu'il n'y eût pas de confusion possible, et qui eût une valeur matérielle et morale telle qu'elle fût une incitation suffisante pour provoquer le nombre et la qualité des concurrents.

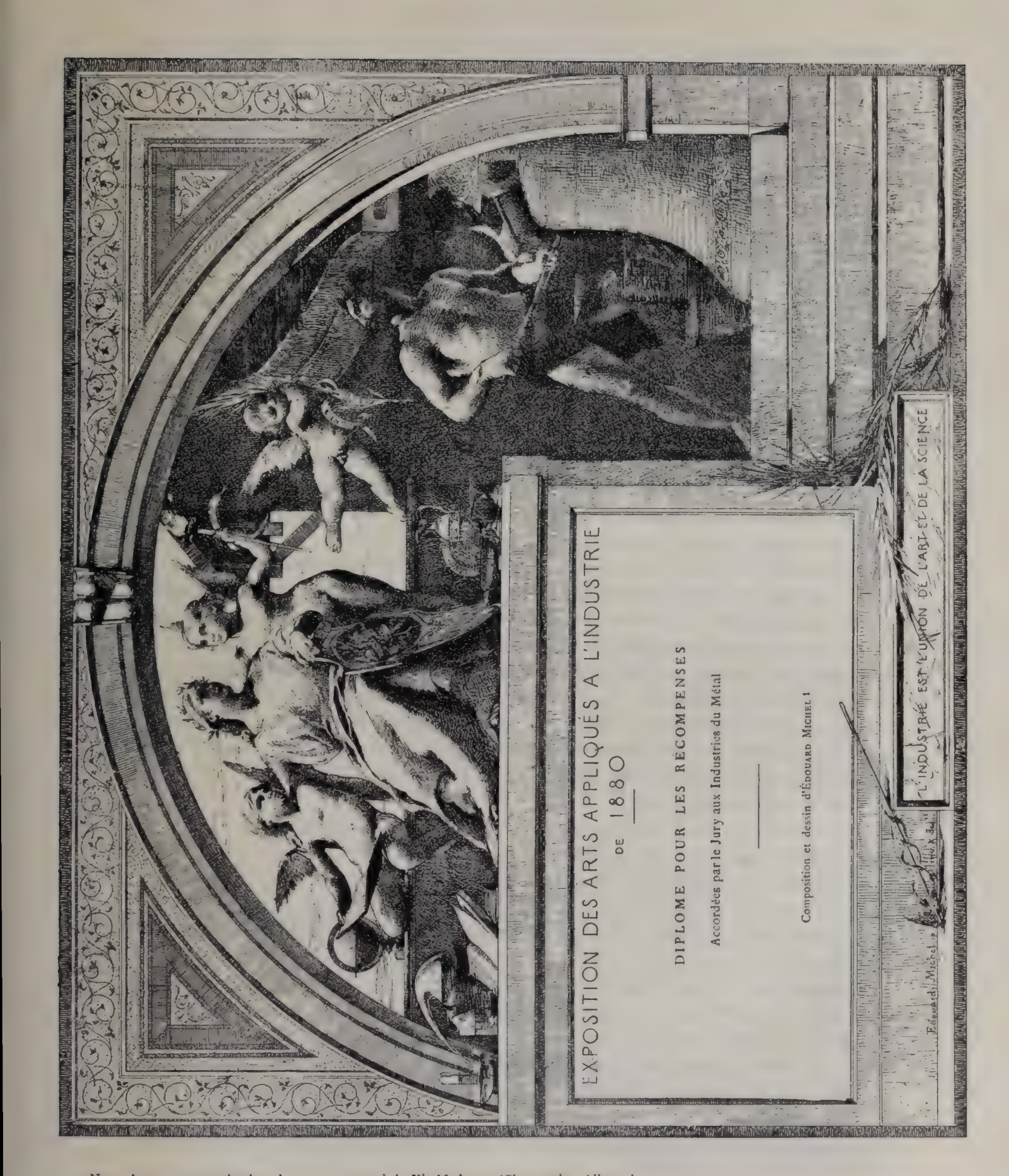
Nous rappelant qu'à l'imitation de la Société royale de Londres qui avait adopté pour les types de ses grandes récompenses des noms illustres comme Davy, Newton, Copley et Faraday, la Société d'encouragement pour l'industrie nationale avait créé aussi la médaille de Lavoisier pour les arts chimiques, la médaille d'Ampère pour les arts physiques, de Prony pour les arts mécaniques, de Chaptal pour le commerce, de Thénard pour l'agri-

culture, il nous a semblé que l'*Union centrale* pourrait trouver dans l'art français des noms de grands artistes qui symboliseraient heureusement nos industries d'art et placeraient sous l'égide de ces noms illustres les vainqueurs de nos concours.

Plaquette honorifique. Composition de M. Chedanbre[1].

Pour l'industrie du métal, depuis saint Éloi, jusqu'à l'orfèvre Germain, et le bronzier Gouttières, en passant par Et. de L'Aulne, François Briot, les Keller, Jean Berain et Claude Balluc, il nous a semblé qu'il serait facile de trouver une figure qui résumerait à elle seule l'art de travailler les métaux, et lorsque les concours s'étendraient dans nos prochaines expositions aux industries de la pierre, du bois, de la terre, des textiles et du papier, le choix serait encore facile, soit qu'on prenne un grand architecte comme Philibert Delorme ou Du Cerceau, un grand sculpteur comme Jean Goujon, Germain Pilon ou le Puget, un grand potier, comme Bernard de Palissy, un grand imprimeur, comme les

1. Nous devons communication de cette gravure à la *Vie Moderne*. Charpentier, éditeur.



1. Nous devons communication de cette gravure à la *Vie Moderne*. (Charpentier, éditeur.)

Etienne. L'intervention de la Commission consultative nous serait ici utile pour y fixer notre choix.

Nous n'avons pas pensé que la forme de médaille dût être adoptée. Outre le prix élevé des coins et matrices nécessaires pour la fabrication d'une médaille dont le nombre d'exemplaires devrait être très restreint, il y avait aussi dans notre pensée une autre objection, c'est que cette forme devenue banale ne se prête pas assez au développement d'une pensée artistique, à moins qu'on ne lui donne une dimension qui entraînerait à de grandes dépenses.

Mais il est une autre forme qui peut aisément se reproduire en bronze ou en métal précieux par la fonte et dont les dimensions, moins limitées que pour une médaille, se prêteraient volontiers à toutes les combinaisons artistiques d'une composition en bas-relief.

Nous voulons parler de ces plaquettes en bronze dont la Renaissance italienne et française nous ont laissé de magnifiques spécimens qu'on a pu voir et admirer dans nos précédentes expositions rétrospectives.

Le modèle de cette plaquette dont la dimension pourrait varier de 8 à 10 centimètres sur 10 à 15 centimètres serait mis au concours, et, comme récompense, une somme importante devrait être réservée à l'artiste qui serait chargé définitivement de l'exécution.

Les épreuves seraient fondues en bronze mince.

Elles seraient données à chaque lauréat dans les treize concours projetés pour l'industrie du métal; une seule épreuve en or d'une valeur de mille francs serait faite pour être décernée à celui qui, artiste ou fabricant, aurait produit l'œuvre jugée la plus remarquable dans ces treize concours et porterait le nom de Grand Prix de l'Union centrale.

Les plaquettes décernées dans les concours ne seraient exécutées qu'à vingt-sept exemplaires dont une en or, et acquerraient par cela même aux yeux des concurrents et du public une valeur plus grande.

Pour chacune de nos expositions futures, un nouveau type serait créé par la voie du concours et formerait ainsi un ensemble intéressant pour l'art de notre époque dont l'*Union centrale* pourrait se glorifier à juste titre d'avoir été l'initiatrice.

Nous vous proposons donc :

1° D'adopter la forme nouvelle de récompense à décerner pour les concurrents des industries d'art dans nos futures expositions;

2° De décider qu'un concours serait organisé et qu'une somme de 1,500 francs serait mise à la disposition des concurrents.

L'artiste classé le premier serait chargé de l'exécution du modèle en plâtre et recevrait 1,000 francs.

L'artiste classé le second recevrait 300 francs.

Le troisième recevrait 200 francs, et les trois modèles seraient la propriété de l'*Union centrale*.

3° D'examiner l'utilité qu'il pourrait y avoir à créer aussi un diplôme spécial dont l'exécution serait demandée aux procédés nouveaux de gravure héliographique, le prix étant fixé à 800 francs;

4° De demander à la Commission consultative d'étudier les conditions de ces concours et d'en proposer les programmes.

II. — AVIS DE LA COMMISSION CONSULTATIVE ET DÉCISION DU CONSEIL

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous transmettre le projet de règlement relatif au concours que l'*Union centrale* se propose d'organiser dans le but de déterminer le type des récompenses à attribuer aux lauréats de l'exposition de 1880.

Ce projet a été adopté par la commission consultative dans sa séance du 5 novembre.

Vous savez, monsieur le Président, que deux membres du conseil d'administration ont bien voulu s'associer à nos travaux. Ils nous ont prêté le plus utile concours. Ils ne refuseront pas d'accepter tous nos remerciements.

Vous remarquerez que quelques corrections de détail ont été indiquées sur le manuscrit que je vous envoie. Ces corrections, qui ne touchent qu'à des questions de style, n'ont point été soumises à la commission consultative. Elles n'ont donc que la valeur très restreinte d'une proposition individuelle, et elles ne méritent qu'un respect assez médiocre.

Toutefois, après y avoir longtemps réfléchi, je propose d'insérer dès le début, dans les dispositions préliminaires, les mots *plaquette honorifique,* qui, dans la rédaction actuelle du règlement, n'apparaissent qu'à la seconde page.

Je crois, monsieur le Président, que nous devons avoir le courage de notre pensée. Le mot plaquette est connu de tous les auteurs, il est familier aux artistes. Il cessera d'être nouveau pour le public dès que l'*Union centrale*, qui a le droit de parler un peu haut, l'aura imprimé dans un document officiel.

Veuillez agréer, monsieur le Président, l'assurance de mon dévouement respectueux.

PAUL MANTZ.

L'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* ouvre, en 1880, une série de concours spéciaux s'appliquant aux diverses industries relevant du métal.

En vue de déterminer le type de la récompense à décerner aux lauréats, l'*Union centrale* demande aux artistes français de concourir à la création de ce type, qui doit présenter le caractère d'une œuvre d'art.

En conséquence, le conseil d'administration arrête :

Deux concours sont ouverts : l'un pour le modèle en relief d'une récompense ou plaquette honorifique destinée à être fondue en métal, l'autre pour le modèle d'un diplôme qui sera reproduit par une impression photographique à l'encre grasse.

Le sujet des deux concours est :

La glorification des arts du métal, soit par une composition, soit par une figure symbolique.

Si les concurrents devaient faire intervenir dans leurs compositions les noms ou la représentation d'artistes qui se sont illustrés dans les arts du métal, il serait à désirer que les noms ou les personnages choisis fussent empruntés à l'art français.

CONCOURS A

MODÈLE EN RELIEF D'UNE PLAQUETTE HONORIFIQUE

Cette plaquette sera exécutée en métal formant bas-relief d'un côté, avec un encadrement du côté opposé pour les inscriptions que l'*Union centrale* se réserve d'y faire graver.

La composition devra être renfermée dans une surface d'un décimètre et demi carré. La forme extérieure est laissée au choix des concurrents à l'exclusion du rond et de l'ovale.

Les modèles devront être en plâtre au double de l'exécution définitive, et ils devront représenter une surface de six décimètres carrés.

Le jury fera choix de trois projets.

Les auteurs de ces projets seront appelés à concourir pour l'exécution de leur modèle définitif.

L'artiste classé le premier dans cette nouvelle épreuve recevra mille francs, le second trois cents francs et le troisième deux cents francs.

Les trois modèles resteront la propriété de l'*Union*.

CONCOURS B

MODÈLE D'UN DIPLOME

La composition devra avoir quarante-cinq centimètres sur son plus grand côté. Le centre sera laissé en blanc pour permettre d'ajouter à la main les inscriptions que l'*Union centrale* se réserve d'y faire apposer.

La composition étant destinée à être reproduite par une impression photographique à l'encre grasse, l'*Union centrale* recommande aux concurrents l'emploi du papier blanc, uni, sans grains, et de la plume, à l'exclusion du lavis.

Un prix de huit cents francs sera attribué au lauréat de ce concours.

Dispositions communes aux deux concours.

Les concurrents devront déposer les modèles de leurs compositions à l'*Union centrale*, place des Vosges, 3, depuis le 25 janvier jusqu'au 31 même mois, 4 heures du soir, terme de rigueur.

Les compositions ne seront pas signées; elles porteront un signe quelconque qui sera répété sur l'enveloppe d'une lettre cachetée renfermant le nom et l'adresse de l'auteur.

Tout concurrent pourra envoyer un ou plusieurs modèles.

L'exposition publique de ces modèles aura lieu à l'*Union centrale* avant et après le jugement, depuis le 15 février jusqu'au 29.

Aussitôt que le jury aura terminé son travail et prononcé son jugement, il procédera à l'ouverture des lettres cachetées, et les noms des lauréats seront indiqués sur leurs œuvres. Ceux des autres concurrents ne seront indiqués que s'ils en font la demande.

L'*Union centrale* désignera ultérieurement les membres appelés à composer le jury.

Le Président de la Commission consultative,
PAUL MANTZ.

Approuvé :
Le Président du Conseil d'administration,
ÉDOUARD ANDRÉ.

Le Secrétaire du Conseil,
ERNEST LEFÉBURE.

LISTE DES MEMBRES DU JURY DU CONCOURS

DE LA PLAQUETTE ET DU DIPLOME

M. Guillaume, *président*.

MEMBRES DU CONSEIL

MM. H. Bouilhet.
Berger.
Falize.

MEMBRES DE LA COMMISSION CONSULTATIVE

Davanne.
Louvrier de Lajolais.
Mantz (Paul).
Sauvageot.

SCULPTEURS

Chapu.
Millet (Aimé).
Ponscarme.

PEINTRES

Baudry.
Galland.
Lameire.

ARCHITECTES

Corroyer.
Sédille.
Train.

LE JURY A DÉCERNÉ LE PRIX :

1° Pour la plaquette honorifique : A M. CHÉDEVILLE.

2° Pour le diplôme : A M. MICHEL.

RAPPORT DES JURYS

LISTE DES JURÉS

MM. Paul Dalloz, directeur du *Moniteur universel*, *président*.
Edmond About, homme de lettres, *vice-président*.
MM. J. Guiffrey, *rapporteur général*.
Fontenay, bijoutier-joaillier, *secrétaire général*.

PREMIÈRE SECTION.

MODÈLES DES ARTISTES. — ARTS GRAPHIQUES.

MM. Carrier-Belleuse, *président*.
Mazerolle, *vice-président*.
Edmond About, *secrétaire-rapporteur*.
Chéret, Joseph.
MM. Constant Sevin.
Robert.
Sauvageot.

DEUXIÈME SECTION

MÉTAUX PRÉCIEUX

MM. Fontenay, *président*.
Saunier, *vice-président*.
Paul Mantz, *secrétaire-rapporteur*.
Aucoc.
MM. Baucheron.
Massin.
Murat.
Sandoz.

TROISIÈME SECTION

MÉTAUX USUELS

MM. Barbedienne, *président*.
Moreau, *vice-président*.
Corroyer, *secrétaire-rapporteur*.
Baudon.
Dupont-Auberville.
MM. Fauré le Page.
Gaget.
Sédille.
Servant.

QUATRIÈME SECTION

MATIÈRES PREMIÈRES. — OUTILS ET PROCÉDÉS. — MÉTIERS ANNEXES

MM. Victor Paillard, *président*.
Cl. Popelin, *vice-président*.
René-Ménard, *secrétaire-rapporteur*.
Courcy (de).
Demengeot.
David.
MM. Frey.
Honoré.
Lehmann.
Létaange.
Rault.

RÈGLEMENT ADDITIONNEL

POUR LE FONCTIONNEMENT DU JURY

I. — Les 13 classes comprenant l'exposition technologique du *Métal* sont divisées en 4 sections :

1re Section. — *Modèles des artistes.* Classe 2. — *Arts graphiques.* Classe 13.
2e Section. — *Métaux précieux.* Classes 3, 4, 5, 6.
3e Section. — *Métaux usuels.* Classes 7, 8, 9, 10, 11.
4e Section. — *Outils et procédés.* Classe 1. — *Métiers annexes.* Classe 12.

II. — Les jurys, fonctionnant par section et non par classe, auront à constituer leurs bureaux ; ils nommeront un président, un vice-président et un secrétaire-rapporteur.

III. — Ces jurys réunis en assemblée générale procéderont à l'élection d'un vice-président et d'un pro-secrétaire pour aider et suppléer au besoin le président et le secrétaire-rapporteur général désignés par le conseil d'administration.

IV. — Désirant conserver aux récompenses décernées par les jurys de l'*Union centrale* la juste notoriété dont elles jouissent, le conseil d'administration a décidé qu'une seule médaille d'or serait attribuée à chaque classe pour être décernée, s'il y a lieu, aux produits d'un mérite exceptionnel.

V. — Les propositions pour toutes les récompenses seront faites par les jurys de sections : ils prononceront sans appel sur toutes les récompenses inférieures aux médailles d'or, aussi bien en ce qui touche les concours des arts du *Métal* que l'exposition technologique.

VI. — Un jury supérieur, composé des bureaux de chaque section et assisté du président et du secrétaire-rapporteur général, recevra et examinera les propositions des sections relativement aux médailles d'or et aux grands prix de l'*Union centrale* (plaquette d'or). — Il prononcera en dernier ressort sur l'attribution de ces récompenses.

VII. — Les rapports de chaque section seront divisés par chapitres correspondant aux classes spéciales qui leur appartiennent. — Ils rendront compte de la qualité des produits exposés et des mérites des œuvres soumises au concours des arts du métal.

RAPPORT DU JURY DE LA PREMIÈRE SECTION

MÉTAL

Rapporteur : M. Edmond ABOUT

Messieurs,

L'exposition de la 1re section de votre concours technologique, réduite strictement aux projets, c'est-à-dire aux plâtres et aux dessins d'artistes qui n'ont pas été exécutés en métal, n'est pas la plus riche de toutes, il s'en faut; mais elle n'est pas la moins intéressante. On peut même affirmer qu'elle répond pleinement aux intentions généreuses des fondateurs de l'Union centrale, en mettant au grand jour un certain nombre de talents inconnus du public, ou peu connus.

Votre jury, dès ses premiers pas, a été arrêté et retenu par un grand vase ovoïde, de forme élancée, d'un galbe pur, qui rappelle les plus beaux ouvrages de la Renaissance. La décoration discrète, peu saillante, est formée par des figures en bas-relief dans des cartouches, deux têtes de lions, deux têtes de Méduse, les attributs de la peinture et de la sculpture enfermés dans des médaillons; le tout d'un dessin très correct et d'un goût irréprochable. Les artistes, MM. Germain et Duvaux, destinent ce modèle au bronze; il pourrait être exécuté tout aussi bien, peut-être mieux, en céramique, et nous ne doutons pas qu'il n'ait déjà fixé l'attention des actifs et vaillants restaurateurs de la manufacture de Sèvres. Quoi qu'il en soit, nous sommes unanimes à présenter ce bel ouvrage pour la médaille d'or.

Une médaille d'argent, faute de mieux, est votée à M. Allouard pour son groupe décoratif, destiné à figurer sur une porte d'écurie. Deux têtes de chevaux, d'un beau caractère et d'une exécution robuste, surmontées par un groupe composé d'un chien et d'un rat et soutenues par deux bottes de carottes qui exagèrent peut-être un peu la symétrie, font un ensemble très vivant dans le modèle. Le bronze animera encore cette composition par les brillants qui lui sont propres et que le plâtre, matière inerte, ne peut donner.

Le cartel-applique de M. Gugny, modèle de plâtre, est d'une jolie architecture et d'une décoration élégante; nous estimons qu'il mérite une mention honorable.

M. Ferville-Suan expose des chenets originaux, chose bien rare. Rien de plus ingénieux que ces deux jolies figures d'enfants dont le souffle, visible par ses effets, agite la flamme de deux torchères. Si les deux colonnettes qui terminent le petit monument à droite et à gauche n'étaient pas surchargées d'ornements, et d'ornements d'un goût douteux, nous vous aurions demandé plus qu'une médaille de bronze pour M. Ferville-Suan.

La fontaine d'appartement dont le plâtre nous est soumis par M. Provost manque un peu d'originalité, mais elle est conçue avec goût et décorée d'une main savante; elle mérite une médaille de bronze.

Dans le concours exécuté sur programme, notre section, vous le savez, n'est pas juge de l'exécution. Elle n'a dû passer en revue qu'un certain nombre de projets, plus ou moins achevés en plâtre, et souvent de simples esquisses sur le papier. Cependant là encore nous avons eu le plaisir de rencontrer de véritables talents.

Deux cafetières inscrites sous les numéros 79 et 7 méritent, selon nous, de se partager une plaquette. La première est exécutée en plâtre, dans une forme un peu banale, mais avec le décor le plus léger et le plus charmant. L'autre, à l'état de simple dessin, nous révèle un décorateur de race. Elle se distingue entre toutes par un emploi de l'or et de l'argent dont les orfèvres japonais, ces grands maîtres anonymes, pourraient être jaloux, et par une anse en forme de figure ailée, un peu trop hérissée peut-être pour l'usage quotidien, mais brillante et vibrante à souhait sous ses légères draperies.

Une 1re mention peut être décernée à un dessin de style moresque (n° 4) un peu lourd, mais savamment étudié, et une mention honorable au n° 5, malgré la gaucherie de la petite figure qui trône sur le couvercle et la maigreur d'une anse un peu trop filiforme. Votre section demande enfin une seconde mention pour le modèle de plâtre inscrit sous le n° 80.

Parmi les trop rares modèles de plats d'étain qui nous étaient soumis, nous avons remarqué un beau plâtre inscrit sous le n° 64. C'est un médaillon de femme, un peu sec, entouré de lilas et de papillons d'une grâce et d'une légèreté incomparables. Nous présentons pour la plaquette le n° 64.

Le seul modèle de pendule régulateur qui nous ait paru mériter une mention honorable est le n° 5; un peu banal, mais d'une bonne exécution.

Les dessins de grille forgée sont nombreux et généralement assez bons; l'art de la serrurerie française se réveille. Le projet inscrit sous la rubrique Alpha se compose de trois panneaux, A, B, C. — A, le premier, est trop chargé et trop confus; B, le second, est insignifiant, mais le troisième, C, est l'œuvre d'un décorateur qui possède l'esprit et la pratique de son art. Ce morceau, à lui seul, mérite la plaquette. Le n° 54, dessin d'un caractère original, et le balcon grandiose inscrit sous le n° 53 ont droit à des mentions honorables.

Deux vases de jardin méritent la mention. Le plus petit et le plus modeste (n° 47) serait peut-être mieux dans un intérieur qu'en plein air et la faïence lui conviendrait mieux que la fonte, mais il est d'une belle forme et d'un décor parfait. L'autre (n° 48) est surchargé de fleurs énormes qui en font presque un paysage. D'ailleurs on s'explique mal ces deux coquilles monumentales, qui, vues de profil, représentent les oreilles d'un animal fabuleux.

Parmi les projets de torchères, il faut placer au premier rang le n° 31, une figure de Nubienne exécutée en terre cuite. Très joli mouvement et draperie d'une couleur exquise par devant; l'autre face est beaucoup moins heureuse: le torse et les jambes, vus par derrière, ont l'air de s'écraser. Nous réclamons une plaquette pour le n° 31. Trois dessins inscrits sous les numéros 32, 34 et 27 méritent des mentions honorables. La torchère n° 27 est trop longue et d'une composition trop maigre, mais remarquablement dessinée.

Il est d'autant plus difficile de juger un concours de joaillerie sur les modèles dessinés que les artistes spéciaux dont nous avons les œuvres sous les yeux sont tous d'une dextérité fabuleuse. On voudrait les récompenser comme peintres de nature morte, maîtres du

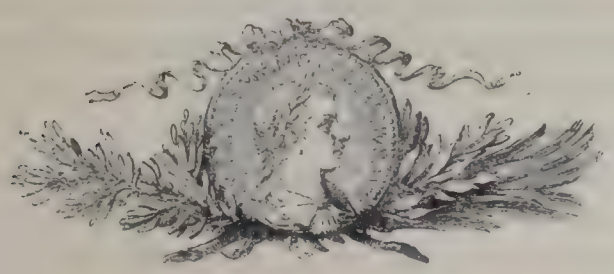
trompe-l'œil, virtuoses de l'aquarelle et de la gouache. Par malheur, ces joyaux si prestement enlevés, si bien rendus, pêchent le plus souvent par la forme; ils manquent d'architecture. On ne peut pas refuser des mentions honorables aux nos 18 et 22, mais nous ne voyons guère que le dernier des trois sujets du no 18 qui présente une forme à la fois harmonieuse et originale.

Peut-être conviendrait-il, messieurs, de terminer ce rapport par la nomenclature et la comparaison des éditeurs qui depuis tant d'années travaillent, non sans gloire, à vulgariser les chefs-d'œuvre anciens et modernes et qui ont entrepris de refaire l'éducation du goût français. Les publications artistiques occupent à juste titre une place d'honneur dans les galeries de l'Union centrale. Toute une classe, la treizième, est composée d'industriels qui sont à la fois des artistes, des lettrés, des archéologues et des maîtres d'école, j'entends de la grande école nationale. Les uns, comme l'héritier des immortels Didot, continuent tout naturellement les bienfaits et la gloire de leurs ancêtres; les autres, comme M. Ducher, M. Delagrave, M. Quantin, vont à l'assaut des réputations faites et des positions acquises. Celui-ci, M. Lièvre, entreprend le musée graphique et prétend mettre à la portée du moindre travailleur de province tous les matériaux du grand art; celui-là, M. Vidal, prend l'impossible corps à corps et s'escrime à donner pour rien la pittoresque et fidèle copie des chefs-d'œuvre; cet autre, M. Braun, avec la collaboration du soleil, entasse dans une centaine de cartons toutes les galeries de l'Europe. M. Rouam, éditeur de l'*Art*, réussit non seulement à publier un énorme journal comblé de belles et bonnes choses, mais à lui faire des lecteurs, des abonnés, un succès, une fortune invraisemblable.

Malheureusement pour nous, presque tous ceux qui se sont partagé cette noble tâche sont fondateurs ou membres actifs de l'Union centrale. Ils ont reçu d'ailleurs tant et de si hautes récompenses aux expositions nationales ou étrangères que nous ne pouvons rien pour eux, sinon nous incliner au rappel de leurs noms.

Le Rapporteur,

EDMOND ABOUT.



RAPPORT DU JURY DE LA DEUXIÈME SECTION

MÉTAUX PRÉCIEUX

Rapporteur : M. Paul MANTZ.

Messieurs,

Avant d'accomplir la tâche que l'*Union centrale* lui a confiée et de procéder à la répartition des récompenses, le jury de la deuxième section a tenu à se rendre compte du caractère général de l'exposition et des progrès accomplis par nos orfèvres, nos bijoutiers, nos joailliers, nos lapidaires, nos horlogers. C'était à la fois un devoir et un plaisir. Malgré l'intérêt qu'elles présentent et les comparaisons qu'elles autorisent, les expositions universelles sont un peu comme de grandes encyclopédies où, tous les arts et toutes les industries parlant à la fois, le visiteur doit s'imposer un effort pour spécialiser sa curiosité. L'*Union centrale* nous convoque aujourd'hui à une fête plus aisément instructive, parce qu'elle est plus restreinte. Nous n'avons affaire qu'aux arts du métal. L'enquête, ainsi précisée et limitée, devient plus facile et plus féconde. Cette enquête, nous l'avons essayée pour tous les arts qui mettent en œuvre les métaux précieux, les pierres, les gemmes, l'émail appliqué à la décoration des pièces d'orfèvrerie et des bijoux; nous l'avons faite aussi pour quelques industries accessoires que la classification adoptée par les auteurs du catalogue confiait à notre juridiction. Nous venons, messieurs, vous rendre compte des résultats de notre étude.

Le jury s'est tout d'abord trouvé en présence de deux catégories d'exposants. Dans la première qui, à vrai dire, est la plus brillante, figurent ceux que l'article 27 du règlement a mis hors concours, parce qu'ils ont obtenu des médailles d'or aux expositions universelles de Paris ou à celles de l'*Union centrale*. La seconde catégorie comprend les exposants à qui cette haute récompense n'a pas encore été accordée, et dont les œuvres devaient être examinées avec d'autant plus d'attention que c'est parmi eux qu'il fallait choisir les candidats pour nos médailles et pour nos mentions honorables.

Le terrain étant ainsi déterminé, une sorte de difficulté morale s'est immédiatement présentée. Désireux d'étudier dans son ensemble l'exposition des métaux précieux et des arts qui s'y rattachent, nous nous sommes demandé s'il nous était possible d'examiner et peut-être de louer les œuvres des exposants hors concours. La question était plus particu-

lièrement embarrassante en ce qui concerne les producteurs qui font partie de l'*Union centrale* ou qui sont membres du jury. Si adroitement qu'on s'y prenne, on a toujours une allure un peu empêchée quand on parle de soi, alors surtout qu'on écrit ou qu'on croit écrire sous la dictée de la justice et qu'on est obligé de faire son éloge. Assurément, nous avons, dans la glorieuse histoire de notre art, un vaillant créateur, Benvenuto Cellini, qui n'a point obéi à de pareils scrupules et qui a chanté ses mérites avec un sans façon dont on connaît la bravoure; mais il y avait des grâces d'état pour les hommes du XVIe siècle, et la forfanterie paraissait alors permise : les mœurs de l'heure présente nous commandent plus de réserve. Nous avons considéré toutefois que notre rapport serait par trop incomplet, qu'il ne rendrait pas un compte fidèle de l'état de la grande industrie des métaux précieux si, parce qu'ils sont des maîtres au lieu d'être des élèves, nous éliminions du travail que nous avions à vous présenter les artistes que de longs succès ont mis en lumière et qui sont l'honneur de notre noble métier. Il a donc été convenu que le mauvais exemple donné par Benvenuto serait suivi, mais avec décence. Cette résolution prise, il fallait l'exécuter. Le jury s'est alors tiré d'affaire par une décision imprudente : il a laissé à son rapporteur une certaine liberté d'allure, pour l'éloge comme pour la critique. Ainsi, messieurs, vous êtes avertis : si, dans les pages qui vont suivre, il est des choses contestables, vous savez d'où elles viennent. Ce qui est juste et bon est l'œuvre du jury tout entier.

I.

TROISIÈME CLASSE — ORFÈVRERIE

On se souvient qu'à l'Exposition universelle de 1878 l'orfèvrerie française, représentée par les plus grands noms de l'atelier contemporain, impressionna vivement les connaisseurs par l'abondance de sa production, la variété de ses formes, la perfection apparente ou savamment cachée de la main-d'œuvre. Çà et là, quelques fautes de goût, quelques erreurs dans le choix des modèles et certaines réminiscences trop peu dissimulées; mais ces imperfections n'avaient d'autres résultats que de faire valoir le mérite de l'ensemble et d'attester le talent grandi de nos maîtres et de nos ouvriers dans le travail des métaux précieux. A l'exposition de l'*Union centrale*, l'impression du visiteur n'est pas moins favorable : l'effet est partout et presque partout le progrès.

Chez quelques-uns, un grand succès a été parfois suivi d'une certaine lassitude. Chez MM. Christofle et Bouilhet, la somnolence est inconnue. Ils ne se sont pas reposés après l'Exposition de 1878, et ils montrent aujourd'hui au palais des Champs-Élysées des applications nouvelles dans l'art de travailler les métaux. On sait qu'ils ont été des premiers à s'inspirer de l'industrie japonaise, non seulement pour le choix des formes, mais aussi pour la manipulation des matières à mettre en œuvre. La science a d'heureuses curiosités, on pourrait presque dire des indiscrétions bienfaisantes. Elle aime à savoir comment les choses sont faites. C'est en soumettant des bronzes du Japon à l'analyse que MM. Christofle et Bouilhet sont parvenus à se rendre compte des éléments qui composent quelques-uns des alliages dont les artistes de l'extrême Orient savent tirer un si beau parti. S'ils n'ont pas découvert encore tous les secrets de la fabrication japonaise, ils ont trouvé des combi-

naisons analogues, ils arrivent à des résultats de plus en plus voisins du but à atteindre. Ils ont cherché le *Mokoumé,* ce précieux mélange où des métaux différents s'associent sans se confondre, de façon à imiter les veines du bois. Cette recherche a conduit MM. Christofle à la découverte d'une application nouvelle. Sous un titre provisoire, *métaux forgés,* appellation qui n'a été adoptée qu'à défaut d'un nom meilleur, ils obtiennent une composition résistante et sonore dans laquelle chaque métal, l'or, l'argent, le cuivre, le fer, conserve en quelque sorte l'individualité de sa nature et prend la patine qui lui appartient en propre. Ce n'est point une fonte, mais une juxtaposition. Unis par le feu, puis écrasés au laminoir ou forgés sous le marteau, ces éléments constituent pour ainsi dire un métal homogène qui, restant malléable, peut être restreint, embouti et façonné en vases dont l'ingéniosité de l'artiste varie la destination et le style. Chaque métal reste reconnaissable, et, comme le feu a des caprices ou des hasards, il détermine çà et là des accidents de coloration, des particularités de dessin qui ont la valeur d'un véritable décor. Les surfaces apparaissent rubannées ou veinées comme dans le *Mokoumé* du Japon; parfois elles sont marquées de taches comme la peau du léopard. Quelques-unes des pièces exécutées par MM. Christofle à l'aide de leurs « métaux forgés » ressemblent à des vases qui auraient été taillés dans un marbre polychrome. Ce résultat nouveau méritait d'être signalé.

Un autre mode de décoration du métal a été essayé par MM. Christofle. L'idée est bien récente, elle date d'hier et elle est intéressante comme une promesse. En poursuivant leurs études sur l'emploi du marteau pour obtenir les fonds martelés de leurs pièces en argent, ils ont trouvé, pour nous servir des termes qu'ils emploient eux-mêmes, un procédé de décoration « par impression naturelle ». Ici, en effet, la nature n'est plus seulement un guide, elle devient un puissant auxiliaire, car les feuilles, les fleurs, les plantes impriment sur le métal tous les détails de leur silhouette, toutes les délicatesses de leurs nervures. L'avenir nous dira quel parti il est possible de tirer de ce procédé d'impression.

Nous venons de parler des fonds martelés qui modifient, en les décorant, l'aspect des surfaces dans les pièces d'argenterie. Cette décoration répond à une exigence qui, selon nous, n'a pas toujours été bien comprise. Nous avons pour l'argent tous les respects qui lui sont dus, et nous savons bien que nous n'éveillerions aucun écho si nous parlions trop sévèrement d'un métal qui conserve encore tant d'amis; mais en nous maintenant sur le terrain de l'art, nous avons peut-être le droit de dire que l'argenterie est surtout plaisante à l'œil lorsqu'elle n'est pas trop *neuve;* sur l'argent *poli* à outrance, le rayon provoque des luisants qui inquiètent le regard et semblent altérer la forme : il n'est pas utile qu'une cafetière réfléchisse les images comme un miroir de Venise. Parmi nos argentiers, beaucoup tiennent aujourd'hui pour certain qu'il est bon de travailler les surfaces, soit pour amortir l'effet aveuglant de la lumière, soit pour obtenir des contrastes entre les parties polies et les parties mates ou rugueuses. MM. Christofle et Bouilhet pratiquent tous les moyens de décorer l'argent. Ici, c'est le travail au marteau qui, au moyen d'un outillage spécial, produit des fonds striés, martelés ou chagrinés; là, c'est l'adjonction de reliefs harmonieusement polychromes. Avec le concours de M. Henry Godin, dessinateur, et d'un sculpteur attaché à leur maison, M. Mallet, MM. Christofle ont exécuté en argent des coupes, des services à thé, des cafetières, des couverts qui se décorent, en or et en bronze diversement colorés, de feuillages ou d'arabesques en saillie. Dans certains objets de petite dimension, manches de couteau ou menus ustensiles de service de table, les saillies du métal ne sont pas rappor-

tées; elles sont obtenues à l'aide de matrices qui produisent la pièce avec ses reliefs.

Attentif à prendre note des efforts nouveaux, le jury doit signaler dans l'exposition de MM. Christofle un autre procédé pour décorer l'orfèvrerie argentée : nous voulons parler du guillochage électro-magnétique. Au moyen d'une machine, ils obtiennent des dessins qui paraissent en relief et qui doivent être brunis, le fond conservant le mat donné par le guilloché. Ici, ce n'est pas la main de l'homme, c'est l'électricité qui se charge de faire avancer ou reculer au moment voulu le burin qui entame le métal et qui reproduit sur la pièce le dessin figuré sur un cylindre en cuivre animé d'un mouvement de rotation continu. Ce procédé permet d'obtenir à des prix relativement réduits de fines décorations gravées sur un fond mat.

Les métaux forgés, l'orfèvrerie martelée à reliefs polychromes, le décor par impression naturelle, le guillochage électro-magnétique, ce sont là les nouveautés de l'art que pratiquent MM. Christofle, et leurs succès les plus récents. Nous ne parlerons ici ni des émaux cloisonnés, ni des bronzes incrustés ou niellés, ni de l'orfèvrerie courante, qui se revêt d'argent dans le bain métallique. Ces choses sont connues. Cette orfèvrerie argentée, dont les formes vont d'ailleurs s'améliorant sans cesse, c'est le pain quotidien de la maison Christofle et le nerf de la guerre. Les résultats financiers d'une production incessante permettent aux directeurs de ce grand atelier industriel de faire largement et librement sur le terrain de l'art des excursions hardies et souvent victorieuses. Ils ont réuni autour d'eux un groupe choisi de dessinateurs, de sculpteurs, de ciseleurs, et ils peuvent entreprendre l'exécution des pièces les plus compliquées et les plus monumentales. Louis XIV, qui ne croyait pas que l'orfèvrerie dût se borner à l'exécution des objets de dimension restreinte, avait fait faire aux orfèvres des Gobelins et du Louvre des tables, des consoles, des caisses d'orangers, des balustrades, tout un mobilier en argent. Dans un style différent, MM. Christofle et Bouilhet font aussi des pièces, ou plutôt des meubles inspirés par la richesse du grand luxe décoratif. Nous nous bornerons à citer dans leur exposition deux beaux vases martelés dont la panse est revêtue de panneaux japonais d'un ton rouge et autour desquels s'enroulent des branches de pommiers en fleurs. A côté de ces vases, qui ont été composés par M. Mallet et qui ont beaucoup d'allure, on voit deux grandes torchères, figures de Japonaises dont les modèles ont été fournis par M. Guillemain. Les robes et les ceintures de ces porteuses de lumière sont ornées de reliefs en argent et en or de couleur. Non loin de là sont deux jardinières supportées par des trépieds décorés d'animaux fantastiques et dont la composition est due à MM. Henry Godin et Reiber. Toutes ces pièces d'apparat et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de citer présentent, avec une riche ornementation dans le détail, des silhouettes hardiment découpées. Peut-être pourrait-on signaler, dans quelques-uns des modèles, une tendance un peu exaltée vers le japonisme qui depuis dix ans empêche nos artistes de dormir. Le jury a reconnu toutefois dans plusieurs de ces grandes œuvres un effet vers l'affranchissement, une courageuse recherche des formes nouvelles. Si l'orfèvrerie du XIXe siècle parvient, non à se faire un style particulier — elle en a un que nous sommes trop voisins pour bien comprendre — mais à en accuser le caractère spécial, MM. Christofle et Bouilhet n'auront pas médiocrement contribué à cette conquête.

Dans l'exposition dont nous venons d'examiner les richesses, deux puissances qui, trop longtemps peut-être, ont été étrangères l'une à l'autre, la science et l'art, se combinent et se concilient. A un goût réel pour les formes heureuses et bien décorées, s'ajoute la re-

cherche, véritablement scientifique, de procédés matériels qui, pour l'alliage et le travail des métaux, permettent d'obtenir des effets inédits en France. Si nos vieux maîtres revenaient au monde, s'ils apprenaient qu'un burin mis en mouvement par l'électricité peut servir à décorer une pièce d'orfèvrerie, ils éprouveraient une certaine surprise et réclameraient quelques explications. Mais si, après avoir admiré l'exposition de MM. Christofle, les orfèvres du XVIe siècle se dirigeaient vers le salon de MM. Fannière, ils croiraient presque rentrer dans l'atelier qu'ils occupaient il y a plus de trois cents ans. Ici point d'outillage mécanique emprunté aux découvertes de la science moderne, rien que l'art, c'est-à-dire les élégances de l'invention et du goût, et la suprême habileté de la main. Il y a bien longtemps que MM. Fannière sont sur la brèche. On se souvient des succès qu'ils ont obtenus dès 1855 et qui depuis lors se sont si souvent renouvelés. Ceux d'entre nous qui possèdent ce qu'on appelle ironiquement le privilège de l'âge, savent qu'en un temps où les orfèvres attardés copiaient encore les types alourdis qui avaient été à la mode avant 1848, les premières pièces modelées et ciselées par MM. Fannière furent pour tous les artistes l'occasion d'une grande joie. C'était comme une autre renaissance qui commençait. On s'étonnait que l'argent pût être travaillé d'un outil si fier et si délicat. Dans la figure aux torsions élégantes, dans l'enroulement capricieux des rinceaux et des arabesques, on devinait un retour vers la grâce italienne des beaux temps. Depuis lors, MM. Fannière ont conservé, ils ont agrandi leur situation auprès des amateurs qui ont gardé le culte des formes épurées. Volontiers, ils prennent le titre de sculpteurs-ciseleurs qui ne leur sera pas contesté. Le groupe héroïque de *Bellérophon combattant la Chimère* appartient à la sculpture par le mouvement des lignes et la silhouette de l'ensemble, par le caractère du cheval dont la tête rappelle le type des nobles animaux sculptés à la frise du Parthénon, et par la vitalité remuante du monstre qui, en se débattant contre son vainqueur, se contourne comme le doit faire un monstre de la bonne école. Mais ce groupe, fondu en argent, exigeait les accents et les finesses d'une ciselure parfaite. MM. Fannière n'ont rien négligé pour compléter le mérite de la forme sculpturale par les séductions d'un travail tour à tour énergique et caressant.

Au *Bellérophon* qu'on avait déjà vu en 1878, MM. Fannière ajoutent d'autres pièces qui, elles aussi, ont figuré avec honneur à l'exposition du Champ de Mars. Le jury n'a pas revu sans plaisir leur pendule et leurs candélabres, les vases qu'ils ont composés pour être distribués en prix dans les concours, et particulièrement un service à thé en argent dont les tasses, le sucrier, la théière, affectant une forme à peu près sphérique, se décorent de branchages en relief. Enfin MM. Fannière font aussi de la joaillerie et de la bijouterie. On a vu dans leur vitrine un collier de style Henri II, dont la sobre élégance est des plus remarquables et dans la composition duquel les pierres de couleur ont été choisies en vue d'une harmonie à la fois riche et tranquille. Il est bon que le producteur, alors surtout que son éducation et son goût le rapprochent des artistes du XVIe siècle, s'exerce en même temps dans les deux arts qui autrefois étaient moins séparés qu'ils ne le sont aujourd'hui. Toutefois MM. Fannière ont leurs préférences; ils sont orfèvres beaucoup plus que joailliers, et pour la manœuvre de l'argent, ils demeurent une de nos gloires les plus authentiques.

M. Lucien Falize est aussi un artiste. Élève de son père, dont on peut voir les beaux dessins au premier étage du palais de l'Industrie, grandi dans le métier dont il a compris dès le début les difficultés et les séductions, visiteur assidu des musées, il a trouvé le temps

de lire les vieux livres et il a fait son profit de l'adage, peut-être trop oublié, qui a été formulé au XVIIIe siècle par Pierre Leroy, celui-là même qui a recueilli et mis en ordre les statuts de la corporation : « Les orfèvres, disait-il, sont aussi essentiellement joyailliers qu'ils sont nécessairement orfèvres. » M. Falize s'est souvenu de l'ancien principe : il s'est récemment associé avec M. Bapst, et leur exposition comprend à la fois de l'orfèvrerie et de la joaillerie. Mais ici encore une part visiblement inégale est faite à chacun des arts que nous aimons. L'orfèvrerie prédomine comme valeur et comme importance, et l'on doit même ajouter que M. Lucien Falize a toujours donné à ce mot la plus large extension, car ses recherches ingénieuses et sa fantaisie n'utilisent pas seulement le métal ; l'artiste fait appel à l'ivoire, aux gemmes, à tous les procédés de l'émaillerie. Quelques-unes des œuvres exposées par M. Falize sont déjà connues. Il nous montre de nouveau sa petite horloge portative en ivoire, argent et or, dans le style du XIIIe siècle, des pendants de cou inspirés par les gravures de Collaert, une Vierge d'argent ciselée par M. Hubert d'après le modèle de M. Delaplanche, et enfin un bas-relief ou, pour parler comme les vieux textes du moyen âge, un « tableau d'or ». La composition, dont le style est emprunté avec une fidélité charmante à l'art français du règne de Charles VIII, représente Marguerite de Foix enseignant à lire à la jeune fille qui sera Anne de Bretagne. C'est un bas-relief repoussé sur or fin qui s'encadre dans une bordure d'argent fondu et ciselé. Le modèle est du sculpteur M. Chedeville, l'exécution est de M. Brateau. Lorsque ce « tableau d'or » fut exposé pour la première fois, il nous sembla que ce petit chef-d'œuvre était digne d'un musée. Nous n'avons pas changé d'opinion.

Et volontiers nous tiendrions le même langage à propos de la reliure d'un livre d'heures qui déjà nous était connu, et d'un travail plus récent, la couverture que M. Falize a exécutée pour l'album que les exposants de 1878 ont offert à M. Teisserenc de Bort. Sur le plat du livre est la grande médaille d'or gravée par M. Chaplain : au-dessous, un émail en grisaille sur fond d'or reproduit le dessin du diplôme composé par M. Baudry : ces deux éléments décoratifs, qui sont comme les armoiries de l'exposition de 1878, ont pour bordure un cadre rectangulaire où des palmes, des rinceaux, des feuillages sont ciselés dans l'argent. Cet ensemble, ingénieusement combiné, a beaucoup de richesse et de saveur. Ne sait-on pas, au surplus, que tout ce qu'invente M. Falize, depuis la grande pièce d'apparat jusqu'au bracelet aux cloisons d'émail, présente toujours un caractère d'art très accusé et très écrit ?

L'exposition de M. Émile Froment-Meurice a aussi pour caractéristique la recherche de l'élégance dans les voies les plus diverses : il semble que nous ayons ici, comme chez MM. Bapst et Falize, plusieurs ateliers dans un seul. Héritier d'un nom qui a brillé au premier rang à l'heure où notre art s'est renouvelé, M. Froment-Meurice a dû, pour garder pur son blason de famille, s'imposer un grand effort. Son exposition est très variée : on connaît déjà la plupart des richesses qui la composent, groupes d'animaux en argent donnés en prix dans les concours organisés par le ministre de l'agriculture, services à café ou à thé inspirés, les uns par le caprice du goût moresque, les autres par les somptuosités du style de la Régence et du règne de Louis XV. M. Émile Froment-Meurice met d'ailleurs en œuvre toutes les matières précieuses ; il fait tailler dans l'ivoire les figurines qui décorent ses pendules, il insère des arabesques d'émail aux flancs des aiguières en cristal de roche, il enrichit d'incrustations ou de nielles la lame d'une épée. Sa joaillerie n'a peut-être pas

un caractère bien franc, une physionomie bien décisive ; mais les bijoux qu'il expose sont toujours d'un détail précieux et demeurent fidèles au charmant esprit de la renaissance française.

Les noms des orfèvres dont nous avons à parler encore tiennent moins de place dans les préoccupations des amateurs et du public : plusieurs cependant sont recommandables. L'Union Centrale se rappelle les récompenses qu'elle a accordées en 1869 et en 1876 à M. Émile Philippe, travailleur zélé qui cherche toujours à améliorer ses productions, à se rapprocher du style des grandes époques. Parmi les orfèvreries qu'expose M. Philippe, le jury a remarqué une belle aiguière d'argent : il a examiné en même temps ses bijoux dans le goût égyptien, dont le Louvre et le musée de Boulaq ont fourni les éléments. De plus savants que nous diront s'ils sont d'une scrupuleuse exactitude. Une question se pose d'ailleurs à propos de cette bijouterie archaïque. Devons-nous travailler pour la reine Aménoteph qui depuis tant de siècles dort dans la poussière des hypogées ou pour la Parisienne qui ira ce soir à l'Opéra et qui a besoin d'un joyau approprié au caractère, médiocrement égyptien, de sa beauté et de sa toilette? Certes, il est toujours bon de connaître ses classiques, mais il est peut-être dangereux de s'éprendre d'un passé trop lointain.

Revenons, messieurs, à des choses plus vivantes. De tout temps la France s'est distinguée dans l'orfèvrerie de table, dans l'argenterie destinée à l'usage de la maison. Aujourd'hui encore, les formes que nos pères ont inventées, avec la collaboration des céramistes, servent volontiers de type et de modèle, et lorsqu'on demande à l'un de nos argentiers une cafetière, un légumier, une soupière, il a tout d'abord une tendance à se souvenir du style, largement décoratif, qui a été en honneur sous Louis XIV et sous Louis XV. M. Joseph Mégemond, que l'Union centrale n'a pas encore récompensé, se rattache à notre ancienne école ; mais il ne faudrait pas le prendre pour un copiste : il s'inspire, avec quelque liberté, des modèles des deux derniers siècles, et comme sa fabrication est à la fois luxueuse et rationnelle, il a intéressé le jury. Dans un compte rendu de l'Exposition de 1878, un orfèvre qui consent parfois à prendre la plume du critique signalait aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* « le bon goût des modèles de M. Mégemond et la parfaite exécution de sa vaisselle plate ». Depuis lors, M. Mégemond a créé de nouvelles pièces où la forme, caractérisée par une robuste élégance, se complète par les mérites d'un travail ferme et sûr. Nous demandons pour lui une médaille d'or.

MM. Taburet et Boin vivent beaucoup plus étroitement dans le respect des anciens modèles. Ils font aussi de la vaisselle de table et des toilettes d'argent. Leurs œuvres sont directement inspirées par les types qu'aimaient nos grands-pères. Ils copient avec une fidélité surprenante, mais ils savent aussi faire revivre, dans des imitations qui ne sont pas tout à fait textuelles, les formes solides et opulentes d'autrefois. Le jury a remarqué dans leur vitrine une aiguière d'un goût charmant et d'un beau travail. Une médaille d'argent vous est demandée pour MM. Taburet et Boin.

A côté, mais au-dessous de ces orfèvres qui tous se placent résolument sur le terrain de la tradition, se groupent quelques producteurs moins orthodoxes qui paraissent en quête de la nouveauté et qui font peut-être trop de concessions au goût peu sûr du grand public. Nous ne les comparons pas aux maîtres dont nous avons dit les noms ; nous devons cependant tenir compte de leur effort, car il faut que l'orfèvrerie luise pour tout le monde. Cette fabrication à bon marché, et à laquelle vient en aide l'emploi de machines ingénieuses, est

bien représentée par M. François Micoud. Son exposition, où sont réunis des services de table, des couverts, de la coutellerie décorée de nacre ou d'ivoire, et enfin de menus objets de fantaisie, est excessivement variée et elle implique un outillage puissamment organisé et une incessante production. Au point de vue de l'art, préoccupation première de l'Union centrale, le spectacle est un peu mêlé: le bon côtoie le médiocre. Au grand déplaisir des buveurs de thé, M. Micoud, oubliant que les formes doivent être en harmonie avec les destinations, fabrique des tasses carrées; il nous invite à boire dans des coupes oblongues qui semblent faites avec des enveloppes de citron et que supportent de petits plateaux sur lesquels les pépins du fruit sont modelés en relief. Tout cela est un peu bizarre. Mais en même temps, M. Micoud, désireux de rendre la vie facile, a inventé des combinaisons et des engins de nature à satisfaire ceux qui aiment à avoir sur leur table tout ce qu'il faut pour manger. Il cherche d'ailleurs à rajeunir les formes, il est visiblement en proie à la fièvre de la nouveauté et il a parfois des inspirations heureuses. Il y a là une ardeur qu'il faut encourager. Nous vous proposons d'accorder à M. Micoud une médaille de bronze.

Une récompense de même valeur paraît devoir être attribuée à M. Charles Merle, qui fait, avec des fils de métal, des tissus légers qu'il emploie à divers usages. Ses bracelets, qui se contournent comme des serpents d'or ou d'argent, ont de la souplesse, et ils ne sont pas ruineux.

Une mention honorable est proposée en faveur de M. Armand Frenais qui, lui aussi, étudie la question de la production à bon marché et qui semble l'avoir résolue en ce qui concerne certains ustensiles de la salle à manger et de l'office.

Nous n'avons rien dit encore de l'orfèvrerie religieuse. Le jury n'a cependant pas négligé de s'enquérir des progrès d'un art qui nous a donné tant de merveilles. Ici nous nous trouvons en présence d'un idéal particulier et d'exigences spéciales. Telle qu'elle est comprise aujourd'hui, l'orfèvrerie religieuse s'enferme rigoureusement dans le style d'une époque. Nos maîtres avaient jadis d'autres ambitions et d'autres visées. Appelés à travailler pour le service de l'Église qui, dit-on, ne change pas, ils s'inquiétaient peu de la tradition, et au risque de commettre quelque solécisme liturgique, ils obéissaient à la mode de leur temps. Claude Ballin a fait sous Louis XIV des ostensoirs à grand fracas et au siècle suivant les Roettier, Meissonnier, Thomas Germain ont donné à leurs calices et à leurs encensoirs des silhouettes bien flamboyantes. Sous le premier empire, Percier et Fontaine fournissaient à Biennais et à ses confrères des modèles dans lesquels le sentiment chrétien s'exprimait, avec beaucoup de malaise d'ailleurs, dans un langage renouvelé des Grecs. Mais l'heure arriva bientôt où ces mélanges parurent condamnables. Sous l'influence des savants architectes qui venaient de retrouver le moyen âge, l'orfèvrerie religieuse se fit archaïque. Elle adopta pour idéal les types des XIIIe et XIVe siècles, et ce n'est pas sans hésitation qu'elle a consenti parfois à s'aventurer jusqu'aux ornementations délicates et compliquées des règnes de Charles VII et de Louis XI.

Ce mouvement fut collectif, et plus d'un nom est resté fameux parmi ceux de ces glorificateurs du moyen âge ressuscité; mais le promoteur principal de ce renouveau rétrospectif fut un maître considérable, Viollet-le-Duc. Dans l'exposition des modèles, qui échappe d'ailleurs à la compétence du jury de la 2e section, l'Union centrale a eu l'heureuse fortune de réunir une collection de dessins admirables dus au crayon ou au pinceau de l'éminent architecte. L'esprit du passé, l'intelligence des formes et du décor, ce

qu'on pourrait appeler le sentiment rationnel des destinations, revivent dans ces beaux projets : plusieurs ont été exécutés; tous pourraient l'être, et, bien qu'il nous ait quittés, Viollet-le-Duc est encore l'inspirateur avoué ou latent des productions de l'orfèvrerie religieuse.

Il n'est pas moins vrai qu'en posant en principe que la décoration de l'Église est nécessairement une archéologie, les orfèvres occupés aux travaux du mobilier ecclésiastique se sont enfermés dans un domaine qu'on peut trouver superbe et qui l'est en effet, mais qui demeure étroit puisqu'il est limité. L'adoration absolue pour le style d'une période historique est une des mille formes de la servitude volontaire, et nous savons tous que, si la tradition est un point d'appui, elle peut, quand elle est trop respectée, devenir un empêchement.

Les orfèvres religieux se croient donc moins libres que les orfèvres profanes, et c'est là, entre les branches de l'art qu'ils pratiquent, une première différence. Il en est une autre qui n'est pas moins importante, car elle détermine dans une large mesure les conditions de la fabrication. Les pièces qui doivent jouer leur rôle dans les cérémonies de l'Église sont destinées à être vues de loin et un peu avec les yeux de la foi. Sous la lumière des cierges ou dans le clair-obscur des chapelles, elles sont les éléments d'un décor, et pour produire l'effet désiré, elles n'ont véritablement pas besoin d'être longtemps caressées par la main de l'artiste. Enfin beaucoup d'églises sont pauvres, et leur ambition se déclare satisfaite lorsqu'on est parvenu à leur fournir sans les ruiner les somptuosités parfois un peu criardes d'un luxe voyant.

Le jury a dû tenir compte de toutes les exigences de cette situation compliquée, lorsqu'il a eu à examiner les travaux des orfèvres religieux. Averti par ses études antérieures, il n'a pas été surpris de voir que dans les pièces destinées à la parure de l'autel et à la célébration du culte, il en est beaucoup dont l'exécution est sommaire et lâchée; plusieurs autres sont, au point de vue de la dorure, des colorations et de l'émaillerie, conçues dans un goût exaspéré et violent qui semble donner à penser que l'Église n'est pas difficile. Même chez MM. Poussielgue-Rusand, qui occupent une grande situation dans cet art spécial et qui certainement la méritent, il y a bien des morceaux qui inquiètent le regard et qui, examinés de près, pourraient provoquer plus d'une critique. L'auteur de ces œuvres mêlées a cependant été bien des fois le fidèle traducteur des modèles de Viollet-le-Duc; dans la salle où sont réunis les dessins du savant architecte, le jury a retrouvé avec plaisir une série de pièces choisies qui ont été achevées sous la direction de l'inventeur et qui sont remarquables par le style comme par l'exécution.

Une très grande variété, un effort visible et souvent heureux recommandent les productions de l'atelier de MM. Trioullier frères qui, eux aussi, font de l'orfèvrerie pour les églises. Leur maison est ancienne et ils ont conservé en grand nombre les moulages ou les croquis des pièces qui ont été exécutées par leurs prédécesseurs. Ils possèdent même des dessins de Percier. Heureusement, ils ne s'en servent pas. Comme tous les orfèvres religieux d'aujourd'hui, MM. Trioullier sont convertis au culte du moyen âge et ils se montrent tout à fait experts à en respecter le style. Sous ce rapport, une des meilleures œuvres de leur exposition est une Vierge d'argent exécutée au marteau d'après un type du XIIIe siècle. Le jury a remarqué en outre un ostensoir d'un effet très décoratif et dont l'entourage reproduit dans ses fines découpures les rameaux de l'arbre de Jessé : c'est

aussi une œuvre importante que la grande châsse qui, pour les figures, a été exécutée sur les modèles de M. Gauthier et dont les motifs sont empruntés à l'histoire de saint Benoît. Il faudrait citer encore la belle couronne de lumière exposée à l'entrée du Musée rétrospectif. Le jury a été frappé des qualités sérieuses que révèle l'exposition si variée de MM. Trioullier frères : ils ont paru mériter une médaille d'or, et elle leur est due, car ils représentent, avec un succès bien réel, le genre spécial dont nous avons dit les difficultés, l'orfèvrerie religieuse.

II.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME CLASSES RÉUNIES

BIJOUTERIE — JOAILLERIE — LAPIDAIRERIE

Intéressante au point de vue de l'orfèvrerie, l'exposition de l'Union centrale n'est pas moins riche en ce qui concerne les bijoux, les joyaux, les gemmes montées, le travail des lapidaires. C'est comme une édition corrigée de la grande fête de 1878, avec un accent nouveau et de nouveaux progrès.

Le caractère de la joaillerie moderne, bien différente de celle qui était à la mode il y a vingt ans, se précise excellemment dans les pièces exposées par M. Massin. L'habile maître, qui a eu tant d'action sur le développement de son art, pose en principe que le joyau doit, pour être satisfaisant et complet, répondre à trois conditions. Il faut que dans son ensemble il se dessine par une silhouette bien découpée; qu'il soit conçu de façon à présenter un centre ou des points de repère lumineux, ménagés par la savante distribution des pierres ; enfin il est essentiel que la monture soit à la fois légère et solide. M. Massin ne se contente pas de proclamer ces règles : il les applique et il y réussit si bien que les raffinés du métier le considèrent comme le chef d'une école nouvelle dans la manœuvre du diamant.

Dès le début, une des préoccupations de M. Massin, fatigué à bon droit de la monotonie des vieilles méthodes, a été un retour vers les formes que fournit non la combinaison artificielle des lignes, mais la nature elle-même. Au premier étage du palais de l'Industrie se trouve une collection de moulages en plâtre, modèles de joaillerie dus à l'invention de M. Massin. Les plus anciens datent de 1866, les derniers sont d'hier. On voit clairement dans la variété de ces types que l'auteur a eu la curiosité de regarder de près les oiseaux, les insectes et les fleurs. Il dirait volontiers que l'atelier du joaillier doit toujours avoir une fenêtre ouverte sur le Musée d'histoire naturelle et sur le Jardin des Plantes, et en effet cette étude a conduit M. Massin à des résultats nouveaux. Dès 1867, MM. Fossin et Beaugrand, rapporteurs du jury international, signalaient l'originalité de ses églantines, de ses nénuphars, de ses volubilis au cœur d'émeraude. La fleur classique, celle qui a fait les délices de nos grand'mères, était une pure invention strictement soumise aux lois de la symétrie. On se contenta longtemps d'un joyau, en quelque façon architectural, dont l'aspect, si riche qu'il fût, était fatalement un peu froid. La beauté de nos Parisiennes s'accommode d'un décor moins rigide, elle admet la fantaisie, alors surtout que la fantaisie

se rapproche de la nature. M. Massin est essentiellement un moderne : c'est dans la réalité qu'il cherche la poésie. Son exposition n'est pas seulement brillante; elle est instructive, car elle nous initie à sa méthode et presque à sa technique. M. Massin nous montre d'abord la fleur préparée, la fleur d'or avec les inflexions de ses pétales, la délicatesse de ses articulations, la vitalité de son organisme. Cette fleur, scenario d'un drame qui n'est pas encore écrit, est déjà charmante et l'on s'inquiète à la pensée qu'elle va recevoir un vêtement de pierreries et qu'elle pourra, sous cet habit qui ressemblera peut-être à une armure, perdre un peu de sa souplesse. A côté, la même fleur apparaît, percée de mille trous qui serviront d'alvéoles au diamant. Enfin le grand œuvre est terminé : la fleur a reçu sa parure d'étincelles, et la dextérité de l'artiste est si grande, le résultat final reste si fidèle à la visée du point de départ, que la fleur habillée conserve à peu de chose près le modelé, le mouvement, la légèreté vivante que nous admirions dans la fleur nue.

M. Massin fait aussi des dentelles en diamants, des nœuds de valenciennes ou de point de Venise, des broderies génoises qui restent souples comme les tissus les plus délicats. On devine quelle charmante décoration peuvent ajouter à un costume féminin ces guipures de pierreries.

Nous n'avons pas à insister sur le caractère de cette exposition qui, sous le rapport de l'art, a satisfait les plus difficiles. Dans ces petites merveilles dont M. Massin varie les silhouettes avec un esprit qui ne se lasse pas, il y a la grâce du dessin et un je ne sais quoi qui relève le prix du diamant. Chez lui, l'exécution vaut l'invention. Ses belles joailleries sont soutenues par des armatures articulées qui sont à la fois résistantes et flexibles, et le travail de ces montures de métal est si parfait que les amateurs passionnés, ceux qui savent le secret des choses et « le fin du fin », se demandent si, dans ces joyaux, les dessous ne sont pas aussi beaux que les surfaces.

Les femmes aiment fort à posséder plusieurs bijoux dans un seul. Nos joailliers s'étudient et parviennent à les satisfaire. M. Fouquet, dont l'Union centrale a déjà reconnu les mérites en 1876, est un de ceux-là. Dans sa vitrine, le jury a remarqué entre autres pièces un somptueux diadème dont deux chimères forment le principal ornement et qui, au moyen d'un mécanisme ingénieux, se démonte et semble se multiplier. On peut y trouver un bracelet, un pendant de cou, des boucles d'oreilles. On croit d'abord n'avoir qu'un joyau : on a un écrin.

Cette dextérité de la main, ce soin apporté au travail se retrouvent un peu partout dans l'exposition de nos joailliers. Il est manifeste que les ouvriers sertisseurs sont devenus de plus en plus habiles, et personne ne saurait s'en plaindre. Mais il est visible aussi que dans le choix des modèles un peu trop pareils, il y a quelque apparence de monotonie. Les joailliers ont presque l'air de former une école et d'obéir à un mot d'ordre : les initiatives individuelles ne s'affirment pas courageusement avec un accent particulier. Il est à craindre que les curieux ne se lassent à voir, ici et ailleurs, la même fleur sur sa tige, le même pendant de cou, le même bracelet ajouré. Le jury a cependant remarqué plusieurs pièces d'une importance ou d'une fantaisie exceptionnelles. Chez MM. Soufflot et Robert, c'est une branche de noisetier, où les fruits d'or jouent au milieu de feuilles en brillants; chez M. Fontenay, c'est une fougère largement comprise comme dessin et exécutée d'après les meilleurs principes; chez MM. Marret frères, c'est un bracelet superbe et une magnifique grappe d'ébénier dans laquelle les artistes ont su tirer un heureux parti des diamants

à la coloration jaune. MM. Guillemin nous montrent aussi d'élégantes pendeloques, et M. Hippolyte Teterger expose des bagues et des bracelets d'un beau travail et d'une finesse charmante.

Quelques singularités d'un goût contestable ont trouvé place, à titre d'essais, dans les vitrines de nos joailliers. Des artistes, d'ailleurs fort habiles, ont exécuté un singe en diamant. Le travail est beau, mais que dire de l'idée? Quelle est la jolie femme qui consentira à suspendre à son corsage la scintillante effigie de cet ancêtre inavouable? Une pareille fantaisie ne nous paraît pas heureuse : sachons résister aux modes quand elles sont déplaisantes. Pendant toute une saison, on a vu des Parisiennes orner leurs colliers ou leurs bracelets de petits animaux qui n'étaient pas tous de bonne compagnie. Les gens de goût ont protesté. La joaillerie, nous en sommes sûrs, saura se défendre contre l'invasion du naturalisme et de la laideur.

Mais, nous l'avons dit, il ne s'agit là que d'un caprice qui vraisemblablement ne sera pas renouvelé. Nous ne trouvons rien de pareil dans les vitrines de M. Hagneaux et de M. Alphonse Trélat. Rien de bien original, ni chez l'un, ni chez l'autre; mais leurs productions sont inspirées par un certain goût, et il est curieux d'examiner, dans cette joaillerie courante, par quels moyens économiques dans l'emploi du diamant et de la main-d'œuvre, d'habiles praticiens parviennent à donner à un joyau qui se rapproche de l'art sans y atteindre l'aspect d'un dessin correct, le caractère d'une forme qui a son élégance. Une sorte d'outillage mécanique fait ici la moitié de la besogne, mais il se dissimule habilement et à ces divers titres le résultat est plein d'intérêt.

Plus intéressante encore est l'exposition de MM. Debut et Coulon. L'un d'entre eux, M. Debut, est bien connu de l'Union centrale qui, par deux fois, lui a accordé une médaille d'argent alors qu'il travaillait en qualité de dessinateur chez M. Boucheron. Les pièces qu'il a produites avec le concours de M. Coulon ont frappé le jury par la saveur d'une recherche nouvelle. Désireux de répondre au programme de l'exposition et de montrer un peu de technologie à côté de beaucoup d'art, les deux associés nous font voir le modèle d'un travail gradué pour la fabrication de la bague. Le public a appris ainsi comment une tige métallique aux arêtes rectangulaires finit par se transformer en anneau où le diamant mettra son rayon. MM. Debut et Coulon exposent aussi un lis préparé et modelé en métal comme les fleurs que nous avons signalées chez M. Massin, et de belles joailleries, notamment un grand nœud en brillants dont la monture combine l'argent avec l'or. Pour MM. Debut et Coulon, maîtres à l'invention robuste et chercheuse, nous vous demanderons une de vos premières récompenses.

Il y a beaucoup de joaillerie chez M. Boucheron, dont la réputation est faite depuis longtemps et dont l'activité va grandissant toujours. Nous avons admiré chez lui des bracelets aux pierres splendides, des aigrettes en fougère, objets pleins de goût et irréprochablement traités. Dans la même vitrine brille une fleur nouvelle ou qui du moins avait cessé d'être cultivée. On se rappelle que Benvenuto Cellini fut mandé un matin par François Ier, qui lui montra une petite coupe faite d'émaux à jour reliés ensemble par des cloisons légères. Le roi ignorait comment on avait exécuté cette coupe merveilleuse. Benvenuto, qui savait tout, donna à François Ier l'explication sollicitée. Dans ce genre de travail, les émaux sont transparents comme les fragments d'un vitrail. La pâte émaillée peut recevoir des formes diverses. M. Boucheron en compose des fleurs aux pétales d'un rouge pourpré et trans-

lucide. A-t-il tort, a-t-il raison de mêler ces fleurs aux diamants et aux pierres précieuses? La joaillerie, qui dispose de si admirables ressources, ne doit-elle pas se suffire à elle-même? L'avenir en décidera.

Mais si un doute est possible en ce qui concerne le mélange des pierres naturelles avec ces emaux en façon de « voirrières » dont nous parle dès le XIVe siècle l'inventaire du duc de Berry, aucune hésitation n'est permise lorsque l'artiste, raisonnant l'emploi de la délicate matière qu'il a entre les mains, en utilise les transparences. L'émail à jour est l'élément principal de la lanterne japonaise exposée par M. Boucheron. C'est un joyau compliqué, mais harmonieux et rationnel. Des enfants de Yeddo assistent et nous assistons avec eux à un spectacle : une lumière est placée derrière le rideau fait d'émaux translucides et le rayon passe à travers de ce vitrage dont il éclaire les colorations et les découpures. L'idée est ingénieuse, et il serait surabondant d'ajouter que l'exécution est amoureusement soignée.

Cette perfection dans le travail est d'ailleurs la caractéristique de toutes les pièces que M. Boucheron a réunies dans ses vitrines. Il faudrait des heures pour les examiner en détail. Le jury s'est longtemps arrêté devant une crosse épiscopale où les pierreries et l'émail jouent dans l'or ciselé, et pour l'exécution de laquelle M. Boucheron a prodigué les richesses, on dirait presque les coquetteries, de l'ornementation la plus délicate. Dans un genre bien différent et qui appartient à la fois à la bijouterie et à la sculpture des infiniment petits, nous avons admiré les étonnantes figurines, si souples et si exactement modelées, que M. Rault cisèle dans l'acier. Il y a ici plus qu'une difficulté vaincue; il y a de l'art, car la forme est aussi malaisée à exprimer dans l'atome que dans le colosse, et l'acier résistant et fier n'a pas les complaisances de l'argile.

Il y a donc chez M. Boucheron des curiosités et des trésors de toute sorte; mais le jury n'a pas voulu s'y attarder plus longtemps : il a repris sa tâche, et il doit signaler les parures de M. Mollard qui, dans sa vitrine hospitalière, a donné asile aux émaux de M. Grandhomme; il doit mentionner aussi le vase en cristal de roche de M. Hubert, dont le jury de l'Exposition de 1878 avait remarqué la belle ornementation empruntée aux motifs et aux procédés des maîtres du XVIe siècle.

Un ressouvenir de la renaissance franco-italienne se retrouve également dans les gemmes montées en or émaillé qu'expose M. Henry Duron. Ici, il s'agit presque d'un héritage de famille. Il n'est pas nécessaire de rappeler avec quel art délicat le père de M. Henry Duron, s'inspirant des modèles conservés au Louvre, avait enchâssé dans l'or et dans l'émail des coupes d'agate orientale, des drageoirs de jaspe ou de sardoine. Son fils continue l'œuvre commencée; il y apporte le même goût et une science pareille. Mais il ne se borne pas à mettre en valeur les pierres dures que le lapidaire a creusées et polies, il fait, avec un caprice heureux, des objets d'étagère, des curiosités élégantes et des bijoux.

On sait que, depuis quelques années, la coquetterie féminine et la mode ont paru traiter avec une certaine froideur le bijou d'or, si estimé jadis et si intéressant pour les artistes, puisqu'il se prête aux formes les plus variées, aux sévérités du style comme à ses fantaisies. Le mal vient du diamant : le diamant a toutes les qualités du monde, mais il n'est pas modeste; il a l'esprit d'invasion et de conquête, il veut mettre partout ses scintillements et sa flamme. Il n'était pas très dangereux lorsqu'il était rare, mais il s'est multiplié par suite de l'exploitation des mines du Cap, et, sûr de la complicité des joailliers, il prend des airs

victorieux. Si ce triomphe devait compromettre la production du bijou, qui emprunte sa vertu principale au savant travail de l'or, nous serions en droit de le regretter. Comment oublier les merveilles de l'art antique? Comment ne pas se souvenir que, même en un temps voisin de la décadence, les bijoutiers du règne de Louis XVI obtenaient des effets charmants par la finesse des silhouettes, par l'esprit de la ciselure ou par le mélange des ors de couleur? Aussi, et bien que le diamant fasse beaucoup parler de lui depuis dix ans, nous ne croyons pas que tout soit perdu. A l'exposition de l'Union centrale on trouve de beaux bijoux d'or dans les vitrines de M. Henry Duron, dans celle de M. Fouquet, dans celle de MM. Debut et Coulon et ailleurs encore. On en trouve surtout chez M. Fontenay, qui est un passionné et un fidèle. Indépendamment de la joaillerie dont nous avons déjà dit les mérites, M. Fontenay expose des bijoux et notamment des colliers dont la richesse se revêt de style et dont l'or est travaillé avec une perfection rare. On devine aisément son rêve. Il voudrait mettre à la portée du public des joyaux d'une forme épurée, et, pour lui, l'or, à qui répugnent les inélégances, doit rester le gardien du bon goût. M. Fontenay est d'ailleurs habile à tirer du précieux métal tout ce qu'il peut donner. Il s'est attaché à l'étude du filigrane, et il en sait mieux que personne les difficultés et les ressources. C'est l'art que M. Castellani pratique à Rome. Mais alors que le bijoutier archéologue borne son effort à suivre, très habilement d'ailleurs, les procédés et les types dont l'antiquité lui a livré le secret, M. Fontenay cherche et obtient des effets nouveaux. Nous ne pouvons entrer ici dans les détails que comporterait la question. Nous nous bornerons à citer, comme type de cette fabrication ultra-délicate, le petit brûle-parfums de forme ovoïde dont la panse se décore de quatre médaillons d'émail peints par M. Richet. Le vase est, pour ainsi dire, fait d'une dentelle d'or qui court légèrement sur un fond émaillé d'un gris translucide. Il est supporté par quatre sirènes au torse largement modelé, et dont les queues recourbées sont revêtues d'un émail vert. Un travail de filigrane a été substitué à la ciselure dans l'élaboration de ce bijou, qui a été dernièrement gravé et qui, on s'en souvient, fut un des succès de l'Exposition de 1878.

Les noms que nous venons de prononcer appartiennent pour la plupart à des exposants que leurs triomphes anciens ou récents classent parmi les hors concours. M. Couquaux est pour l'Union centrale une nouvelle recrue. Ses œuvres, qui ont un caractère d'art très écrit, sont singulièrement variées. Ici c'est un grand Christ d'argent d'un beau travail, là une châtelaine prise sur pièce dans le métal : ce sont aussi des bracelets et des bijoux pareils à ces enseignes que les seigneurs du XVIe siècle portaient à leur chaperon. Pour M. Couquaux, qui est un producteur intelligent et un artiste, nous ambitionnons une médaille d'or.

Une récompense du même ordre serait accordée à M. Gaillard fils, qui apporte beaucoup de goût et une science véritable dans le travail de l'argent niellé, incrusté ou martelé, et qui, dans ses combinaisons ingénieuses, est un des plus fins coloristes du métal.

Deux autres médailles d'or vous sont demandées. Elles reviendraient à un fabricant de doublé, M. Jules Hérice, et à un lapidaire, M. Varangoz.

La bijouterie en or doublé n'a pas une bien vieille histoire. Elle est relativement moderne, et elle a eu d'assez modestes débuts ; mais elle a fait rapidement de très grands progrès et quoiqu'elle soit toujours inspirée par la muse de l'économie, elle se rapproche de l'art. En raison des matières qu'elle met en œuvre, en présence d'un idéal qui consiste à

dépenser le moins d'or possible, cette bijouterie ne semblait d'abord devoir se prêter qu'à des applications restreintes. Elle a su agrandir son domaine. L'outillage s'est perfectionné : grâce à l'emploi de matrices savamment gravées, la feuille de cuivre que revêt une mince pellicule d'or se modèle et se décore sans que la pression y provoque la moindre déchirure. Cette feuille de métal doublé est d'ailleurs à la fois résistante et malléable et elle accepte aujourd'hui des formes d'une délicatesse inespérée. Dans la vitrine de M. Charles Murat, qui est un des maîtres de ce genre spécial, le jury a remarqué, avec un petit coffret, des médaillons, des chaînes, des châtelaines, de menus objets de parure dans lesquels le goût du dessin s'allie au mérite de la difficulté vaincue. Chez M. Héricé, pour qui nous sollicitons une médaille d'or, la préoccupation d'art est également visible. Ses premiers succès datent de l'Exposition de 1867. Mais, depuis lors, M. Héricé a marché à grands pas et il s'est curieusement étudié à modifier les conditions de fabrication du doublé. Pour agir sur deux métaux titrés, il applique la couche d'or sur une feuille d'argent. M. Héricé expose des bracelets enrichis de fleurs et de guirlandes en relief, des médaillons, des miroirs, de petits couteaux, toutes sortes de bijouteries qui, malgré la ténuité de l'or qui les revêt, donnent l'illusion de la ciselure. Assurément l'art de MM. Fannière n'est pas menacé ; ils peuvent creuser plus profond dans un métal dont l'homogénéité ne les trahira point ; mais il n'est pas moins vrai que cette éclosion du relief sur le doublé est un progrès considérable. L'Union centrale ne saurait le laisser passer inaperçu.

Le lapidaire pour lequel nous vous demandons une de vos premières récompenses est M. Charles Varangoz. Le XIXe siècle, dont il est si facile de faire le procès, aura eu le mérite de rajeunir tous les arts perdus. Nos lapidaires de la nouvelle école valent nos ciseleurs, nos joailliers, nos bijoutiers, nos émailleurs. M. Garreaud, ancien lauréat de l'Union centrale, est hors concours et nous n'avons pas à dire avec quelle habileté il travaille les matières dures. M. Varangoz vient se placer à côté de lui : il a le sentiment des belles formes et il monte le porphyre, le lapis et l'agate comme un artiste des grandes époques.

Dans un domaine où l'art est moins directement intéressé, nous recommanderons à votre bienveillance et aussi à votre justice M. Lamarre, qui fabrique en peau de requin et en galuchat des étuis, des écrins et des boîtes ; un lapidaire, M. Brethiot ; MM. Scaillier et Morel, qui travaillent l'ivoire et l'associent au métal, mais qui exposent aussi un bracelet en fer repoussé et quelques autres producteurs modestes qui font de la bijouterie à bon marché et dont nous allons vous dire les noms.

En résumé, messieurs, pour la 4e et la 5e classe réunies, nous vous proposons d'accorder les récompenses suivantes :

Médailles d'or	MM. Debut et Coulon. Héricé. Varangoz. Couquaux. Gaillard fils.
Médailles d'argent	MM. Hagneaux. Lamarre. Brethiot. Alphonse Trélat.

Médailles de bronze	MM. Scaillier et Morel. Boursier. Théophile Rousseau. Pain. Vollerin-Rain.
Mentions honorables.	MM. Henri Mussel. Louis Vigouroux. Édouard Zimmerli.

III

SIXIÈME CLASSE

HORLOGERIE

L'Union centrale n'apprendra pas sans plaisir que les horlogers ont répondu à son appel et que plusieurs d'entre eux, sans cesser d'être exacts et précis dans leurs ingénieux mécanismes, commencent à se préoccuper des moyens de les revêtir d'une enveloppe plus délicate et plus voisine de l'art. Si, comme on doit l'espérer, ils y parviennent bientôt, ils ne feront que revenir aux traditions de leur métier. Ils ont en effet l'intérêt le plus réel à se rappeler l'époque où le maître horloger, savant compliqué d'un artiste, se montrait attentif à chercher la forme et la décoration de ses boîtes et même à dessiner les pièces intérieures, les menus organes qui lui servaient à déterminer la mesure du temps.

Sous ce rapport, la pensée de l'Union centrale a depuis longtemps été comprise par M. Gustave Sandoz, et il n'y a plus de recommandations à lui adresser. M. Sandoz est convaincu que, là où l'art n'est pas, il manque une très grande chose. Son horlogerie est toujours bien vêtue : sa belle pendule Louis XVI a frappé tous les visiteurs par la pureté et l'authenticité du style ; ses montres, précieusement élaborées quant au détail de la forme, sont décorées avec un luxe délicat et charmant. Pour l'application de l'art à l'horlogerie, M. Sandoz marche au premier rang.

Ses confrères le suivront sans doute, mais ils ont encore beaucoup à faire pour le rejoindre. Dans la vitrine de M. Champion, le jury a pu voir des spécimens très variés pour la décoration des boîtes de montres. Ici, ce sont des chiffres vigoureusement coupés dans le métal, là des ornements légers qui dénotent une véritable habileté de burin. M. Champion est un chercheur : il faut l'encourager à continuer son œuvre.

Un exemple remarquable de l'influence heureuse que peut exercer l'Union centrale nous est fourni par l'exposition de M. Bergkammer. Il était informé il y a quelques mois qu'il ne devait exposer que des boîtes décorées ; il s'est mis au travail, et il a soumis au jury une série de montres, produites à bon marché et dont le boîtier est ornementé d'une façon parfois originale. Le temps nous dira si ces décorations sont suffisamment résistantes ; mais il y a là une tentative dont il est juste de prendre note.

Dans la classe de l'horlogerie, les pendules sont beaucoup plus nombreuses que les montres ; toutefois au point de vue qui nous intéresse — les questions de mécanisme et de

précision étant mises à part — il en est bien peu qui soient tout à fait satisfaisantes. Nous devons néanmoins signaler une jolie pendule Louis XVI chez M. Desfontaines et aussi un régulateur de cheminée, belle pièce d'horlogerie, dont le style ne présente cependant pas toute la légèreté voulue.

La mode est aux pendules mystérieuses, à ces pendules qui consentent à dire l'heure, mais qui cachent obstinément le secret de leur mécanisme. Les modèles adoptés varient très peu, et il semble qu'il serait possible de trouver des formes moins monotones. La pendule de M. Cadot est un cadre supporté par deux sphinx rigides et sans grâce : l'attitude contrainte de ces animaux est motivée par la transmission du mouvement. Chez M. Rosset, une statuette soutient le balancier et le cadran. Un nouveau motif de décoration a été entrevu par M. Marchal dans ses pendules circulaires, enfin M. Bernoux, qui est à la fois horloger et fabricant de bronzes d'art, a fait un sérieux effort pour répondre aux visées de l'Union centrale. Parmi les œuvres, nombreuses et variées qui garnissent son salon, il suffira de citer la grande pendule dont M. Gustave Doré a fourni le modèle et dont on se rappelle le cruel symbolisme : on y voit le Temps occupé à faucher avec une impitoyable énergie tout un monde de petits amours folâtrant sur une sphère. Quelle leçon pour ceux qui ne savent pas le prix des heures !

Après avoir mentionné les pendules de voyage de M. Bachner où se révèle une certaine originalité dans le décor, nous arriverons à l'horlogerie monumentale représentée par MM. Paul Garnier et Collin. Ici, c'est à l'architecte qu'il appartient de préparer l'entourage sculptural qui, en abritant le mécanisme, sera un ornement pour l'édifice ; mais l'horloger reste le maître du cadran, et comme la dimension en est d'ordinaire assez vaste, il est obligé de l'embellir. Ces deux exposants ont montré au public des essais de décoration qui nous ont intéressés. Mais leurs grandes œuvres ne sont pas au palais des Champs-Élysées. On se rappelle que M. Paul Garnier a fait le cadran du ministère de la guerre et que M. Collin est l'auteur de celui de Saint-Germain-l'Auxerrois. M. Hadancourt doit être cité après eux. Il s'occupe particulièrement de la fabrication des aiguilles : il y réussit, et plus d'une horloge lui devra sa richesse et sa parure.

Le jury de la deuxième section a éprouvé un moment d'embarras en présence de l'exposition de M. Blaise Bontems qui met de la musique dans des boîtes et qui fait chanter des oiseaux mécaniques. Vaucanson aurait une opinion sur ces automates sonores : pour nous, nous ne sommes pas sûrs d'en avoir une, car il s'agit ici d'un art très naïf, presque de jouets d'enfants. Ces choses sont un peu en dehors de notre compétence. Prométhée fut cruellement puni pour avoir essayé de contrefaire la forme humaine, et cependant il n'avait pas poussé l'audace jusqu'à façonner un ténor. M. Bontems est plus hardi et plus bruyant : mais ses oiseaux chanteurs ne pourraient être jugés que par un jury de rossignols. On n'oserait se substituer à de pareils connaisseurs : on doit se borner à dire que M. Bontems a eu le mérite d'avoir acclimaté à Paris une industrie qui est pour la Suisse un élément de fortune.

Ainsi, messieurs, dans les modèles de leurs pendules, dans la décoration du boîtier de montre, dans l'ornementation des cadrans, les horlogers commencent, d'une façon bien timide encore, à comprendre que la marche du temps peut être précisée avec une certaine élégance et que l'heure peut être dite avec grâce. Ces savants mécaniciens font quelques concessions à l'art trop longtemps négligé : ils viennent à nous. De tels efforts méritent vos

encouragements. Le jury de la deuxième section a l'honneur de vous proposer d'accorder aux exposants de l'horlogerie les récompenses suivantes :

Médailles d'argent.	MM. Champion. Bernoux. Marchal.
Médailles de bronze.	MM. Cadot. Rosset. Bergkammer. Boissel.
Mentions honorables.	MM. Bontems. Hadancourt. Bachner.

IV

Messieurs, notre liste n'est pas finie. Après vous avoir parlé, beaucoup trop longuement peut-être, de ceux qui mettent dans leurs œuvres le caprice de l'imagination et l'habileté de la main, il reste à dire un mot d'un exposant d'un ordre spécial, M. Auguste Ninet. Il appartient à la catégorie profondément estimable de ceux qui enseignent à créer. M. Ninet ne peut être rangé parmi les orfèvres, les bijoutiers, les joailliers, les horlogers : c'est un professeur. Chargé de la direction de l'école fondée, pour le plus grand bien des apprentis, par la chambre syndicale de la bijouterie d'imitation, il expose, non ses travaux, mais les travaux de ses élèves. Ce sont des plaques gravées, des essais de ciselure, des rudiments de bijoux, un peu enfantins parfois, mais intéressants si l'on songe à l'âge des petits ouvriers, des petits artistes peut-être, qui nous montrent ces commencements et ces espérances. Quand les apprentis ont fini leur journée, ils vont à l'école de la rue du Temple, où ils sont reçus gratuitement. M. Ninet leur apprend à dessiner, il éveille leur esprit par des tentatives de composition, et il les guide dans l'exécution de leurs maquettes ou de leurs croquis. Il résulte de l'enquête faite par les membres du jury que la Chambre syndicale de la bijouterie d'imitation s'intéresse vivement aux efforts de M. Auguste Ninet et qu'elle se félicite des résultats qu'il a déjà obtenus. L'Union centrale jugera sans doute que M. Ninet mérite la médaille d'argent que nous demandons pour lui. Cette récompense sera équitablement donnée, car nous croyons que toute œuvre est la conséquence d'une leçon et nous savons qu'enseigner, c'est produire.

Le secrétaire-rapporteur.
PAUL MANTZ.

RAPPORT DU JURY DE LA TROISIÈME SECTION

SUR LES MÉTAUX USUELS

BRONZE, FONTE EN FER, SERRURERIE D'ART, ARMES DE LUXE, PLOMB, CUIVRE, ETC.

Rapporteur : M. CORROYER

INTRODUCTION

Les expositions organisées par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie ont été de plus en plus remarquables ; pourtant, depuis que des hommes éminents et désintéressés ont constitué fortement ces concours publics, aucune des expositions qui ont précédé celle-ci, la sixième depuis la fondation de l'Union centrale, n'a été aussi intéressante à tous les points de vue. Elle l'est non seulement par la beauté et la variété des œuvres exposées, mais surtout parce qu'elle ouvre une série d'expositions méthodiques, d'où l'on tirera les plus utiles enseignements.

Tout en excitant l'émulation des industriels artistes par la comparaison immédiate d'œuvres différentes, mais reproduites en matières semblables, ces expositions permettront de voir, d'encourager les efforts intelligents de chacun et de juger, utilement pour tous, les progrès réalisés, en même temps que ceux à faire encore.

Depuis trop longtemps on se borne à copier avec plus ou moins d'exactitude ou de bonheur les chefs-d'œuvre du passé plutôt qu'on ne s'est pénétré, pour créer des œuvres nouvelles, de l'esprit et des principes qui ont présidé à la création des anciennes. D'où il résulte, la vie, les habitudes et les besoins n'étant plus les mêmes, une dissonance, un anachronisme, pour ainsi dire, qu'il est impossible de ne pas voir pour peu qu'on remonte des effets aux causes qui les produisent. L'oubli de ces principes a entraîné nos ouvriers-artistes ; ils ne se sont plus laissé guider que par leur imagination, dont les suggestions brillantes n'étaient plus dirigées par de sages et méthodiques études.

« C'est la loi commune à tous les arts décoratifs qu'ils doivent, comme l'architecture, tirer leur beauté de la nécessité même, c'est-à-dire faire tourner l'utile au profit de l'élégance, non pas en le dissimulant, mais au contraire en lui donnant une forme qui le mette en relief[1]. »

A ce sujet qu'on veuille bien nous permettre de parler quelque peu de l'architecture et des architectes, ce qui nous semble logique, car la France est le véritable pays de l'archi-

1. Ch. Blanc. Conférence faite à l'Union centrale le 13 octobre 1880. (Palais de l'Industrie.)

tecture. Nul pays n'est aussi riche qu'elle en monuments superbes, souvenirs du passé, qu'il faut connaître, pour créer de nouvelles œuvres dignes de celles qui les ont précédées, non pas, nous ne saurions trop le répéter, en les copiant, en les traduisant et par conséquent en les diminuant, mais en s'inspirant des principes d'art qui les ont fait naître. On commence à reconnaître et on reconnaîtra mieux encore un peu plus tard la valeur des immenses travaux accomplis par les architectes qui, depuis cinquante ans, ont eu le courage de retourner en arrière pour se retremper aux sources de l'art: Duban, Labrouste, Duc, Lassus, Viollet-le-Duc, Millet, pour ne citer que les plus illustres parmi les morts. Quels services n'ont-ils pas rendus à l'art! Comment ne pas reconnaître ceux que Viollet-le-Duc, en particulier, a rendus à l'art français, non pas tant en conservant debout nos monuments historiques, mais encore et surtout en restaurant, par son enseignement, l'architecture française elle-même, en imprimant, par une suite naturelle, une impulsion, une direction nouvelles aux recherches historiques qui ont eu pour résultat de raviver, en les remettant en vue et par conséquent en honneur, l'étude de nos arts industriels anciens? Il les a dégagés des traductions et des transformations étrangères sous lesquelles ils étaient ensevelis. Il a été enfin l'un des précurseurs de notre Renaissance moderne, en rétablissant en pleine lumière les principes créateurs des chefs-d'œuvre enfantés par le goût français, dans toutes ses applications.

Il est un fait digne de remarque et qu'on peut constater dans toutes les expositions de l'art industriel, c'est que les œuvres modernes, sauf de très rares exceptions, sont exécutées avec une facilité extraordinaire et une grâce inimitable, parisienne pour tout dire d'un mot; cependant elles manquent presque toujours de sincérité dans la composition ou dans l'exécution. On sent trop chez l'artiste le désir de briller seulement; on le voit aussi très souvent, pour la stérile satisfaction de faire un tour de force, qui ne réussit pas toujours, essayer d'imiter la nature en traduisant en fer forgé, martelé, en plomb, fondu ou en feuilles, et même en fonte, ses merveilles de délicatesse. Cela peut être excusable à l'état de variation; mais tous ces tours d'équilibre pour ainsi dire, s'ils montrent l'extraordinaire habileté de la main, prouvent en même temps l'absence de raisonnement, de logique et, par conséquent, la pauvreté du goût; le goût n'étant autre chose, en fait d'art, que l'observance stricte des lois et des règles du beau.

Il nous semble pourtant qu'il existe un remède d'une efficacité incontestable, dont l'Union centrale a commencé la généreuse application et démontré l'utilité, en relevant le goût industriel par la persévérance de ses efforts intelligents, dus, exemple unique en France, à la propre initiative de ses membres. Il arrivera certainement un moment où les personnages éminents placés à la tête de la direction ou du futur ministère des beaux-arts, délivrés de leurs préoccupations politiques, reconnaîtront le besoin d'étudier et de résoudre cette grave et intéressante question des arts industriels, question d'économie sociale de la plus haute importance, qui mérite d'attirer et de retenir leur attention.

On verra alors la nécessité absolue de former, sans attendre davantage, le musée des Arts décoratifs, qu'on pourrait nommer plus justement à notre avis *le Musée des Arts industriels français;* que cet établissement d'ailleurs soit fondé uniquement par l'État ou par l'initiative privée de l'Union centrale avec le concours de l'État, peu importe pour le moment; le principal est qu'il soit fondé pour le mieux des intérêts de l'art industriel national. Pourtant ce dernier moyen nous semble être le meilleur et la solution la plus

juste, parce que ce mode de procéder serait la continuation, le couronnement de l'œuvre si intelligemment commencée et si généreusement continuée par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Les étrangers s'étonnent avec raison que le peuple le plus artiste — qu'ils copient si bien — ne possède pas encore une institution de ce genre. Elle est pourtant de première nécessité, car il faut développer, en les dirigeant, les aptitudes des ouvriers français, si merveilleusement doués; il faut faire l'éducation de leur goût naturel, si brillant, si impressionnable et d'autant plus facile à entraîner qu'il possède moins de principes solides, en fait d'art bien entendu.

De grands services ont été rendus par l'École de dessin, dite la petite École par une appellation familière et qui s'appelle aujourd'hui l'École des Arts décoratifs. On ne saurait rendre un assez juste tribut d'éloges aux artistes, professeurs dévoués comme Viollet-le-Duc, Rouillard, Train, Ruprich-Robert, et au directeur actuel, M. Louvrier de Lajolais, qui ont consacré et donnent toujours le meilleur de leur temps à un professorat fertile en résultats dont nous voyons les effets. Mais combien ces efforts seraient puissamment fécondés si, à côté d'un enseignement graphique aussi vivant et aussi parfait, il existait un musée des Arts décoratifs, dans lequel, à l'exemple des pays voisins, se trouveraient réunis les magnifiques exemples d'art que nous ont légués nos devanciers et qui pourraient rivaliser avec ceux dont est formé le musée anglais, de création récente; nous voulons dire: le *South-Kensington Museum.* Tous les artistes connaissent cet immense musée, un des plus vastes, sinon le plus vaste des établissements modernes affectés à l'éducation artistique des masses.

Aussi a-t-on pu voir déjà, dans les expositions internationales, fréquentes depuis trente ans, les immenses progrès réalisés par les industries d'art anglaises. Elles sont constamment en progrès; elles rivaliseront bientôt avec les nôtres et les dépasseront même, si nous n'y prenons garde et si nous ne nous efforçons, par un retour à nos saines traditions, par une retrempe intellectuelle à nos sources de vitalité artistique, de maintenir notre supériorité, incontestable jusqu'à ce jour et dont nous possédons encore tous les éléments.

Nos musées renferment des richesses incomparables, dont l'étude est actuellement difficile par suite de leur dispersion, résultant d'un classement originel défectueux. Nos collections sont, pour certaines parties, moins nombreuses peut-être que celles de nos rivaux, mais elles sont plus soigneusement choisies, plus précieuses et elles constitueraient, par leur réunion, le plus beau monument qui puisse être élevé au goût français et la plus belle école d'Art industriel qu'il soit possible d'établir. Ses galeries, réunissant les chefs-d'œuvre anciens, à côté ou à la suite desquels pourraient être placées les œuvres les plus parfaites de nos artistes industriels contemporains, deviendraient, par un suprême honneur rendu à leurs travaux, le Luxembourg et le Louvre des grands maîtres de l'Art décoratif moderne, et ce magnifique musée, ainsi constitué, serait alors le véritable *Conservatoire des Arts industriels français.*

CHAPITRE PREMIER

§ 1. — COMPOSITION DU JURY DE LA TROISIÈME SECTION

Membres nommés par l'administration.

7e classe	MM.	Barbedienne.
8e »		Sédille.
9e »		Dupont-Auberville.
10e »		Fauré Le Page.
11e »		Corroyer.

Membres nommés par les exposants :

7e classe	MM.	Servant.
8e »		Baudon.
9e »		Moreau père.
10e »		N***.
11e »		Gaget.

Le bureau élu est formé de :

MM. Barbedienne, *président ;*
Moreau père, *vice-président ;*
Corroyer, *secrétaire-rapporteur.*

La troisième section comprend cinq classes distinctes :

7e	La classe des bronzes	comptant	50	exposants.
8e	» de la fonte en fer	»	8	»
9e	» de la serrurerie d'art	»	29	»
10e	» des armes de luxe	»	3	»
11e	» du plomb, cuivre, etc	»	12	»

Après s'être réuni les 1er, 4, 5 et 6 octobre pour examiner les œuvres concurrentes et entendre les explications des exposants, le jury de la 3e section a terminé ses opérations dans la séance du 8 octobre. Son secrétaire-rapporteur s'est efforcé de rendre fidèlement les impressions des membres du jury des cinq classes en indiquant les raisons qui ont déterminé les choix qu'ils ont faits pour les diverses récompenses.

§ 2. — SEPTIÈME CLASSE. BRONZES D'AMEUBLEMENT, MÉDAILLES, ZINC D'ART

Si les industries d'art, classées dans la 3e section, sollicitent et méritent notre attention parce qu'elles sont françaises, par origine ou par assimilation, l'art du bronze doit nous intéresser particulièrement parce qu'il est une des formes du goût français, élégant, affiné, parisien pour tout dire. Notre honorable collègue M. Servant l'a très justement dit dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1878 : « La fabrication des bronzes est essentiellement parisienne; aucun autre centre du reste ne pourrait offrir les éléments d'étude et d'art nécessaires à cette grande industrie. »

Le bronze est d'ailleurs une industrie d'art par excellence par ce qu'elle reproduit, ou doit reproduire — mais non traduire — directement les créations des artistes et il est placé justement aux premiers rangs dans la hiérarchie de l'art industriel. Cependant, bien que cette aristocratique industrie ne doive avoir de raison d'être que pour la reproduction d'œuvres d'art parfaites, il nous semble qu'elle se divise en trois catégories très distinctes : celle pour qui l'art est le but constant et le mobile unique d'efforts persévérants ; celle chez qui l'art n'est qu'un moyen d'existence commerciale, et enfin celle pour qui l'art n'est qu'un prétexte à la fabrication d'objets informes, en bronze ou simili-bronze, qu'on nomme *articles pour l'exportation* suivant l'expression usuelle, singulière façon de comprendre les opérations commerciales et qui donne aux étrangers une bien triste idée de l'art français.

Autant il faut louer et récompenser les uns, encourager les autres, autant il faut, à notre avis, décourager la troisième catégorie en essayant de faire voir à ceux qui la composent l'erreur profonde dans laquelle ils sont tombés.

A ces trois catégories est venue se joindre depuis quelques années une quatrième qu'on appelle : zinc d'art, deux mots qui ne peuvent pas s'accoupler. Le zinc n'est guère propre à reproduire les objets d'art, malgré les efforts honorables, très dignes de remarque, qui ont été tentés et qu'il ne faut pas décourager jusqu'à ce qu'il soit bien démontré, ce qui nous paraît pourtant certain, que l'on est dans une voie mauvaise dans laquelle on perd un temps précieux à vouloir persévérer.

Le zinc est un métal extrêmement utile, particulièrement pour les ouvrages de construction ordinaire et très économique, mais au point de vue de la reproduction des œuvres d'art on n'a pas encore osé le présenter nu. Pour lui donner une forme artistique — en apparence au moins — on l'a revêtu d'habits d'emprunt, obtenus à l'aide de la galvanoplastie ou de tout autre moyen, si bien que, quoi qu'on fasse, on n'obtient qu'un simili-bronze, simili-argent ou simili-plomb ; on va même jusqu'au *simili-terre-cuite*. Par conséquent, il faut chercher et surtout trouver pour le zinc et ses applications des moyens de production réels, sincères, qui lui permettront de tenir une place dans les industries d'art.

Parmi les 50 exposants de la 7e classe, 9 d'entre eux sont hors concours par les récompenses supérieures qu'ils ont obtenues aux expositions internationales, ou de l'Union centrale.

A leur tête, et toujours en avant, nous devons placer M. Barbedienne, le doyen, le père du bronze, qui a conquis, par son goût éclairé et la foi dans son art, le premier rang que lui ont assuré ses succès universels. Que dire qui ne soit la répétition de l'éloge ! Nous n'insisterons pas afin de ménager la modestie bien connue de notre honorable président, mais il nous permettra de lui rendre le juste tribut d'hommages dû à l'un des maîtres de notre art industriel.

Puis, sans prétendre les classer autrement que par ordre alphabétique, nous citerons les autres exposants hors concours qui se recommandent par leurs mérites divers :

M. Beurdeley, chef actuel d'une maison qui suit avec respect des traditions d'art en reproduisant avec une scrupuleuse exactitude les meubles anciens et particulièrement ceux des XVIIe et XVIIIes siècles.

MM. Blot et Drouard qui ont poussé l'imitation du bronze à un degré remarquable

en donnant au zinc, dit « zinc d'art », tous les perfectionnements dont il est susceptible.

M. Dasson (Henry), fabricant de bronze et de meubles d'art, qui soutient dignement sa réputation de goût fin et distingué.

M. Denière ; ancienne maison, riche en modèles de toute sorte, et qui expose plusieurs compositions très soignées d'exécution.

M. Houdebine et M. Lohse, successeur de Lemaire, dont les productions sont exécutées avec le plus grand soin.

M. Journet, qui expose de très remarquables ouvrages en onyx et en marbre ornés de bronze ; et, enfin, M. Ranvier, qui nous montre plusieurs de ses compositions qui ont établi sa réputation et auxquelles il ajoute des bustes en zinc simulant la terre cuite.

Le jury, à l'unanimité, propose de décerner :

N° 434. — Une *médaille d'or* à M. Peyrol, pour récompenser ses efforts intelligents. Son exposition est très remarquable par la sincérité du travail, conservant la forme du modèle et s'attachant surtout à reproduire, sans traduction, l'accent et la vérité du travail de l'artiste.

Une médaille d'or à M. Cauchois, professeur de ciselure, chef des ateliers de ciselure de la maison Barbedienne, d'où sont sortis tant de chefs-d'œuvre ;

Il a décerné ensuite *9 médailles d'argent :*

N° 394. — A M. Basset, pour ses efforts constants ;

N° 402. — A MM. Boucher frères, pour leurs productions qui dénotent beaucoup de goût dans la composition et de recherche dans les ajustements ;

N° 428. — A M. Meissner pour le soin et le goût apportés à la fabrication ;

N° 429. — A M. Moris fils, pour ses progrès accomplis dans sa fabrication courante indiquant un certain goût dans le choix des modèles ;

N° 415. — A M. Guillemin, sculpteur et éditeur, pour sa fabrication soignée qui aurait obtenu sans doute une récompense supérieure, s'il sacrifiait moins son talent au goût du public commun ;

A M. Garnier, chef de l'atelier de moulage de pièces fines chez M. Barbedienne, auteur de tous les moulages sur nature qui prouvent une habileté et une adresse exceptionnelles ;

A M. Ducro, sculpteur attaché à la maison Denien ;

A M. Douy (Léon-Jules), de la maison Peyrol.

A M. Évrard, de la maison Dasson.

22 Médailles de bronze :

N°s 395. A MM. Bélin jeune. — Progrès réalisés ;
420. Kley, auteur et fabricant. — Menus objets soignés ;
407. David. — Progrès ;
403. Chachoin fils. — Progrès ;
432. Parvillers. — Fabrication soignée ;
425. Martin (Louis). — Pour ses pièces de fonte ;
409. Dinée. — Fabrication soignée ;
417. Humbert. — Bonne exécution ;

Nos 422. A MM. Liart. — Pour ses très curieux exemples de médaillons fondus en divers métaux;
430. Motet. — Pour ses appareils d'éclairage composés avec goût;
421. Lacroix. — Pour ses appareils d'éclairage d'une exécution soignée;

Collaborateurs de la maison Barbedienne.

A MM. Alizard (Edmond), ciseleur, habile ouvrier de premier ordre;
Girardot (Ernest), ciseleur, habile ouvrier de premier ordre;
Blondel (Louis), ciseleur, habile ouvrier de premier ordre;
Graffin (Constant), moulage de la cuirasse du Charles-Quint;
Demesve (Nicolas), moulage de la cuirasse du Charles-Quint;
François (Léon), mouleur très habile.

Collaborateurs de la maison Denière :

A MM. Barré, chef d'atelier; Fournier, ciseleur;
Aubert Dallier, maison Dasson;
Germain, maison Meissner;
Muller, maison Basset;

Et enfin, 7 *mentions honorables :*

Nos 397. A MM. Bernoux. — Efforts soutenus;
404. Chevalier jeune. — Fabrication soignée;
413. Grinand. — Fabrication soignée;
439. Rigollet. — Fabrication soignée;
» E. Cassard, monteur, de la maison Meissner;
» J.-B. Moyer, ciseleur, de la maison Meissner;
» Dorange, de la maison Basset.

CHAPITRE II

HUITIÈME CLASSE. FONTE DE FER DÉCORATIVE

Les exposants de la 8e classe sont peu nombreux, mais il faut remarquer tout d'abord les expositions de MM. Durenne et Dalifol, que leurs succès antérieurs ont placés hors concours.

M. Durenne, en exposant ses produits, a voulu montrer, ce qu'il a fait heureusement, toutes les difficultés qu'il lui a fallu vaincre pour arriver, avec une matière lourde, pâteuse, cassante et dépourvue d'élasticité, à des résultats aussi satisfaisants que ceux qu'il a obtenus en donnant à la fonte tous les perfectionnements qu'elle semble pouvoir atteindre.

M. Dalifol expose divers spécimens de sa fonte d'acier dont l'emploi offre de grandes ressources pour la décoration en fer; ses fontes malléables, qui peuvent se souder, se retoucher, se galber, sont d'une très grande utilité dans plusieurs branches de l'industrie. Maison de premier ordre et constamment en voie d'étude, de progrès et de perfectionnement.

Le jury a décerné 3 médailles d'argent :

N° 449. — A M. Reveilhac (Ivan) qui a exposé plusieurs systèmes de chauffage, entre autres un appareil thermo-radiateur chauffé par le gaz, très remarquable par l'emploi du gaz dans les meilleures conditions d'économie et d'hygiène.

A M. Lecallier, de la maison Peyrolet, et à M. Bellenger-Fasbender.

Et 2 médailles de bronze :

N° 448. — A M. Mouton-Bergue, pour la construction de ses appareils de calorifères et de cheminées ingénieusement combinés;

N° 445. — Et à MM. Demotte et Goëseels, pour leur calorifère mobile qui réalise des progrès sensibles.

CHAPITRE III

NEUVIÈME CLASSE. SERRURERIE D'ART

L'art du fer est brillamment représenté par la 9me classe, dans laquelle plusieurs industriels artistes ont su conserver, au prix de grands sacrifices, les véritables traditions du moyen âge et de la Renaissance en les ranimant par une nouvelle sève toute française. Leurs efforts constants doivent être soutenus, encouragés; cependant, au risque de faire entendre une note discordante dans le concert d'éloges qui flatte si agréablement leurs oreilles, nous leur dirons ce que nous croyons être une vérité absolue, parce que nous sommes persuadés servir leurs véritables intérêts. Nous leur répèterons ce que M. Ch. Blanc a si bien dit dans la conférence qu'il a faite tout dernièrement au palais de l'Industrie.

« Il en est de l'art du serrurier comme des autres arts décoratifs, la sincérité du travail en est la première condition. L'ornement y doit être un aveu de la nécessité, une saillie heureuse de l'utile. »

Nos habiles praticiens paraissent avoir oublié ces sages principes ; ils nous semblent céder avec une extrême facilité au désir de faire voir leur grande habileté qu'on peut admirer, mais qu'il faut bien se garder d'imiter. « Le désir de montrer leur adresse, dit encore M. Ch. Blanc, conduisit les serruriers du moyen âge à un style d'ornements qu'on pourrait appeler le style flamboyant de la ferronnerie ; c'est-à-dire une preuve de décadence; alors, comme si l'on avait voulu faire ostentation de la souplesse imposée au métal, on vit les armatures se ramifier richement, imitant le luxe d'une végétation imaginaire et s'épanouir en feuillages et en gerbes..... Quelque brillante que soit dans son expansion cette décoration métallique, elle a quelque chose qui jure avec la matière première employée. On ne s'habitue pas à imaginer des fleurs fabriquées à coups de marteau et à sentir sous la main des roses en fer battu..... D'ailleurs, toutes les fois que le fer n'affecte pas les formes qui lui sont propres; lorsque le serrurier veut imiter la sculpture ou la menuiserie, par exemple, il cesse d'être artiste en s'efforçant de le paraître, la première condition de la beauté dans les arts décoratifs étant de ne pas empiéter les uns sur les autres, et de tirer *d'eux-mêmes, d'eux seuls,* le moyen de nous plaire et de briller. »

Nous ne saurions trop applaudir, pour notre compte, à ces judicieuses critiques qui doivent mettre en garde contre eux-mêmes les habiles ouvriers-artistes dont nous admirons les travaux. Leurs œuvres gagneront encore, lorsqu'elles seront composées selon ces principes, éternels parce qu'ils sont vrais, et elles arriveront alors à la perfection, grâce à leur

habileté manuelle acquise et consommée, servie par les puissantes machines que la science moderne met au service de l'industrie en général et particulièrement des arts du métal.

M. Baudrit a conquis une des premières places dans un art qu'il a poussé et qu'il maintient au plus haut degré de perfectionnement. Ses ouvrages sont trop connus pour qu'il soit besoin de les détailler ici. Il est d'ailleurs hors concours depuis longtemps. Il ne resterait plus à lui donner que la croix d'honneur, s'il ne l'a reçue déjà, suprême récompense que le jury de la 3me section lui décernerait très volontiers, s'il était en sa puissance de l'accorder, pour les éminents services que M. Baudrit a rendus à sa profession.

Parmi les autres exposants hors concours de la 9me classe il faut citer Mme Vve Delong, qui expose divers ouvrages découpés en zinc, cherchant à imiter le fer forgé. Malgré le succès de cette vulgarisation qui peut recevoir quelques applications utiles, nous croyons qu'il faudrait chercher des formes spéciales mieux appropriées à la nature du travail et que l'industrie de Mme Delong peut recevoir de nombreux et utiles perfectionnements.

MM. Charlier et Vilain, successeurs de la maison Fichet, dont l'exposition est extrêmement intéressante. Leurs coffres-forts en fer, fabriqués par la maison, sont des pièces hors ligne, aussi remarquables par leur côté technique que par le goût apporté à leur décoration extérieure, sans parler des combinaisons les plus ingénieuses pour déjouer toutes tentatives d'effraction.

M. Haffner, qui nous montre des pièces à peu près semblables ornées avec une plus grande recherche dans la forme extérieure.

Le jury propose 2 médailles d'or pour la 9me classe, par dérogation à la règle, qui n'accorde qu'une médaille d'or par classe, en raison de l'importance des ouvrages et du mérite exceptionnel de deux d'entre eux. Il fait d'ailleurs remarquer que le nombre des médailles d'or proposées n'est que de 4 pour les 5 classes de la 3me section. Ces 2 médailles ont été votées à l'unanimité des suffrages exprimes.

N° 445. — 1° A M. Bergue (Adolphe). Son exposition de petite serrurerie ou mieux de fine serrurerie est de tous points remarquable, aussi bien par le goût apporté dans la composition des ouvrages que par la recherche intelligente mise à leur exécution. Plusieurs de ces pièces en fer découpé, repoussé, soudé, forgé, appliqué, ciselé, sont vraiment hors ligne et méritent à leur auteur la haute récompense que le jury lui a accordée par acclamation.

N° 472. — 2° A MM. Moreau frères. Ils exposent des travaux de grande serrurerie dignes de fixer l'attention des artistes compétents, parce qu'ils réunissent dans un ensemble savamment composé toutes les difficultés du rude métier de forgeron, en suivant avec un respect profond, avec amour même, les traditions d'art, dont les siècles passés nous ont laissé de si beaux spécimens. MM. Moreau frères ne sont à la tête de leur maison que depuis deux ans, bien qu'ils y aient concentré tous leurs efforts pendant cinq ans avant d'en devenir les chefs. Ils suivent fidèlement les bons exemples qui leur ont été donnés et en leur accordant une médaille d'or le jury a voulu non seulement récompenser les efforts individuels et les succès qu'ils ont déjà réalisés, mais il a voulu surtout les encourager à marcher toujours en avant dans la bonne voie où ils sont engagés et honorer le père dans la personne de ses fils, ses dignes élèves.

Le jury a décerné :

4 médailles d'argent :

N° 477; à M. Perret, un élève de M. Moreau, pour les pièces forgées et celles repoussées au marteau, exécutées avec une très grande adresse de main.

N° 475; à M. Paublan, pour ses coffres-forts et ses fermetures de sûreté, dans lesquels il a réalisé des perfectionnements très intelligemment appliqués;

A M. Cacheux, ouvrier forgeron, attaché depuis quinze ans, sans aucune perte de temps, à la maison Moreau, qui l'a formé et qui en a fait un des meilleurs ouvriers forgerons qu'il soit possible de trouver;

A M. Amuat, ciseleur de la maison Bergue.

Il a accordé :

7 médailles de bronze :

N° 451; à M. André, pour ses fers forgés et son matériel en fer pour les écoles;

N° 476; à M. Pelletier, pour ses travaux soignés;

N° 456; à M. Bodart, pour ses applications intelligentes du fer dans l'ameublement;

A M. Ravet, de la maison Moreau frères, ouvrier forgeron très habile, vingt-six ans de service sans perte de temps;

A M. Guillemin, de la maison Moreau frères, ciseleur, repousseur, ajusteur et forgeron très adroit;

A M. Constantin (Victor), releveur au marteau ;

A M. Bayle (Alfred), releveur au marteau, de la maison Bergue.

6 mentions honorables :

A MM. Locquet, Hallet, Gallet, Dorange, Muller, Bouteiller.

CHAPITRE IV

DIXIÈME CLASSE. ARMES DE LUXE

La 10e classe ne compte que trois exposants hors concours : MM. Fauré Le Page, Gastinne-Renette et Lainé.

M. Fauré Le Page est à la tête d'une très ancienne maison d'arquebuserie de Paris. Son exposition est particulièrement intéressante par la variété et la perfection des armes qu'il nous présente : fusil à double baguette ciselé, les platines s'entaillant dans la crosse; fusils à broche et à percussion centrale; une paire de pistolets de tir avec crosse en argent ciselé; des modèles de sabres et de couteaux; des poignards à manche d'ivoire sculpté. Ces armes sont d'une exécution hors ligne, d'une grande richesse d'ornementation et de très grand goût, tout en respectant leur commode usage.

L'exposition de M. Gastinne-Renette se distingue surtout par ses pistolets de tir, dont une paire, avec garniture en argent ciselé, et une autre incrustée d'or. Elle comprend aussi un fusil à baguette ciselé avec les fonds damasquinés en or; enfin des fusils à percussion avec différents modes de fermeture, et une petite carabine pour porter à cheval et dont la crosse, se démontant, est en fer. Toutes ces armes sont d'une fabrication très soignée et justifient les succès obtenus par la maison.

M. Lainé expose des fusils à trois coups de son invention; les deux canons supérieurs sont parallèles et le troisième canon est placé au-dessous, problème fort difficile à résoudre et dont l'auteur s'est tiré avec honneur.

Le jury a décerné :

3 médailles d'argent :

A M. Crahay, contremaître chez M. Fauré Le Page ;

A M. Comte (Victor), contremaître de l'atelier d'arquebuserie chez M. Gastinne-Renette;

A M. Corajod, contremaître chez M. Lainé.

1 médaille en bronze :

A M. Chauvin, arquebusier habile travaillant depuis longtemps chez M. Fauré Le Page, ouvrier d'une conduite exemplaire. Il a fait le petit fusil Remington (exposé dans la vitrine de M. Fauré Le Page), qui est un petit chef-d'œuvre de lime.

CHAPITRE V

ONZIÈME CLASSE. PLOMB, CUIVRE, ÉTAIN

La 11e classe comprend des ouvrages produits par une industrie d'art qui présente un remarquable intérêt, parce qu'elle concourt, dans une grande proportion, à la couverture et surtout à la décoration, par le plomb ou le cuivre, des combles de nos édifices. Elle concourt même à l'exécution des statues isolées, que leurs grandes dimensions ne permettent de couler en bronze, et qui se font alors en cuivre martelé et repoussé. C'est ainsi qu'ont été faites, entre autres, les grandes figures du Vercingétorix, de Millet, érigée à Alésia, et celle de Bartholdi : l'Indépendance de l'Amérique, dont on a pu voir la tête, de dimensions colossales, dans les jardins du Champ de Mars en 1878.

La maison Gaget-Gauthier et Cie, hors concours, a depuis longtemps déjà pris le premier rang dans l'industrie d'art du plomb et du cuivre repoussés. Elle est déjà ancienne; fondée en 1825 par M. Durand, comme atelier de couverture et de plomberie, elle s'est progressivement développée sous l'heureuse direction de ses chefs successifs : Monduit, Béchet et actuellement MM. Gaget et Gauthier. Les plus grands architectes français ont confié à cette importante maison les travaux les plus difficiles et les plus grandioses qui se soient exécutés de nos jours comme couverture et plomberie d'art et il serait impossible de citer les innombrables monuments qu'ils ont décorés.

Une des spécialités de la maison Gaget et Gauthier est la cuivrerie repoussée. L'atelier établi au palais de l'Industrie nous montre les diverses et intéressantes transformations que le métal doit subir pour arriver à la perfection. C'est donc, pour parler seulement des travaux qui nous occupent, l'un de nos grands établissements parisiens, le plus important peut-être de ceux dans lesquels s'exécutent les ouvrages d'art à l'aide de divers métaux et l'on ne saurait assez encourager les efforts que ses chefs, MM. Gaget et Gauthier, ne cessent de faire pour se maintenir à la place distinguée qu'ils ont conquise dans la grande industrie d'art.

Nous devons citer la maison Périn-Grados, qui fabrique des ouvrages en simili-plomb et qui occupe le premier rang dans l'industrie du zinc repoussé. Elle expose quelques-uns de ses produits en zinc plombaginé. Elle montre également quelques timides essais d'ouvrages en cuivre repoussé et en plomb fondu.

Le jury propose d'accorder une *médaille d'or :*

N° 490, à M. Marrou, de Rouen, ornemaniste en métaux repoussés au marteau, pour ses ouvrages en fer et en plomb repoussés qui montrent une très grande habileté de main plutôt qu'une entente parfaite de la composition et de son but utile. Pourtant ses divers travaux exposés et ceux qu'il a exécutés à Rouen pour des édifices publics méritent d'être encouragés et les membres du jury ont été unanimes à proposer pour cet intéressant industriel la plus haute récompense de la 11e classe.

Le jury a décerné :

3 médailles d'argent :

N° 3, à la Compagnie des zincs français, pour ses excellents produits qui peuvent affranchir le commerce français du tribut levé par les usines étrangères;

N° 494, à M. Trainard, pour ses théière et cafetière en cuivre embouti, véritable petit chef-d'œuvre de maîtrise;

Et à M. Lorentzi, attaché à la maison Gaget-Gauthier depuis trente ans, contremaître de l'atelier de plomberie et cuivrerie d'art; a formé plus de 150 ouvriers repousseurs.

3 médailles en bronze :

N° 489, à M. Lucotte, potier d'étain, pour sa bonne fabrication et pour ses efforts tendant à retrouver les anciennes traditions;

N° 491, à MM. Mesureur et Monduit fils, maison de fondation toute récente (1879), qui reproduit d'excellents modèles, mais connus et souvent récompensés déjà, cette médaille de bronze pour l'encourager à s'affirmer par des travaux d'art personnels;

N° 488, à M. Gits, pour sa quincaillerie de nickel pur, qui présente de grands avantages sur le cuivre nickelé.

Et enfin 2 *mentions honorables :*

N° 485, à M. Clert, pour un ingénieux appareil d'éclairage;

N° 484, et à M. Chabrier, pour ses ustensiles usuels qu'il a perfectionnés.

Dans leur séance du 25 octobre, les membres du jury de la 3e section ont approuvé, après lecture, le rapport de leur secrétaire. Ils ont l'honneur de remettre à M. le président de l'Union centrale leur jugement concernant les médailles d'argent, de bronze et les mentions honorables en soumettant à la sanction du jury supérieur leurs propositions relatives aux 4 médailles d'or.

Paris, le 25 octobre 1880.

Le secrétaire-rapporteur,

ED. CORROYER.

RAPPORT DU JURY DE LA QUATRIÈME SECTION

MATIÈRES PREMIÈRES — OUTILS ET PROCÉDÉS MÉTIERS ANNEXÉS

Rapporteur : M. RÉNÉ MÉNARD.

Permettez-moi, messieurs, avant de vous rendre compte de nos travaux, d'appeler votre attention sur le mode de groupement adopté pour les trois séries qui composent la quatrième section. Le titre des deux premières séries — *Matières premières. — Outils et procédés* — s'explique de lui-même. Mais le terme de *Métiers annexes,* employé pour désigner la troisième, pourrait faire naître une certaine confusion dans l'esprit du public et une petite explication est nécessaire pour en déterminer nettement la portée. Il ne s'agit nullement ici de métiers se rattachant à l'extraction du minerai ou à l'outillage de la fabrication, mais bien de certaines applications très directes des beaux-arts à l'industrie. Cette série comprend en effet l'émail qui est une des formes de la peinture, la gravure en médailles qui est une branche de la sculpture, et la ciselure sous ses aspects les plus variés. C'est donc elle qui, en réalité, se rapporte le plus directement au but que poursuit l'Union centrale des beaux-arts.

Le lien qui unit les trois séries comprises dans la quatrième section est plus réel qu'apparent. Un bas-relief antique, dont il existe plusieurs répétitions dans nos musées, représente Prométhée, occupé à confectionner un petit personnage avec de l'argile, tandis que Minerve, placée près de lui, pose sur la tête de l'image terminée un papillon, emblème de la vie qui va l'animer. Cette représentation, qui résume si bien toutes les tendances de l'Union centrale, est particulièrement applicable à l'ensemble des travaux que le jury de la quatrième section a été chargé d'examiner. Au lieu de l'argile, vous mettrez le *métal*, servant comme matière; les *outils et procédés* seront personnifiés par l'artisan Prométhée, et le souffle inspirateur de la déesse, dont le papillon est le symbole, vous montrera que c'est l'Art qui anime tout, en greffant la pensée humaine sur un minerai puisé dans les entrailles de la terre.

Comme chacune des trois séries exigeait, pour être jugée équitablement, des connaissances absolument techniques, le jury s'est subdivisé en groupes spéciaux, et c'est l'opinion de chacun de ces groupes que je me suis efforcé de mettre en ordre dans ce rapport.

MATIÈRES PREMIÈRES

Mines diverses. — Cette exposition comprend des plans de mines et des minerais de différents métaux : antimoine, argent, cobalt, cuivre, étain, fer, manganèse, mercure, nickel, or, plomb argentifère, zinc, etc.

Le jury propose d'accorder :

1° — *Une médaille d'argent* — à la *Société nationale d'exploitation des mines;*

2° — *Une médaille de bronze* — à la *Société générale des mines d'Almeira;*

3° — *Une médaille de bronze* — à la *Société des mines de Bougie* (Algérie).

Or et argent. — Les matières d'or et d'argent, à tous les degrés de fabrication, lingots, barres, baguettes étirées, feuilles laminées, fils, composent l'exposition très soignée et très complète du *Comptoir Ve Lyon-Allemand.* — Cette maison étant hors concours, le jury propose *une médaille d'argent,* pour M. *Laignier,* collaborateur, qui a amélioré les procédés de la tréfilerie.

Platine. — Le platine, *dont la valeur est moitié de celle de l'argent,* est un métal assez rare, jouissant de la propriété de résister à l'action corrosive des acides. MM. *Desmoutis, Quenessen et Le Brun* ont envoyé des minerais, du chlorure de platine, et du métal à tous les degrés de fabrication : fondu, forgé, laminé, tréfilé, — avec une série d'appareils employés dans les arts. Ces messieurs ont obtenu une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1878. Le jury propose :

— *Une médaille d'argent* pour MM. *Desmoutis, Quenessen et Le Brun.*

Aluminium. — L'aluminium est un métal de luxe qui se distingue surtout par sa légèreté. M. Testevuide en fait des applications très heureuses à la bijouterie et à l'orfèvrerie ; comme il a obtenu une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1878, il est *hors concours.*

Cendres d'orfèvrerie. — Le jury propose :

1° — *Une médaille de bronze* pour MM. *Petetin et Cie*, qui exposent des cendres et matières argentifères et aurifères, déchets de fabrication; métaux et matières diverses dans leurs transformations.

2° — *Une mention honorable* pour M. Neveux qui a envoyé de la poudre de rubis pour polir les pierres précieuses et les métaux, fabriquée par voie humide.

Nickel. — Ce métal qui, il y a quelques années, ne se fabriquait qu'à l'étranger, a pris en France un développement qui s'accentue à la présente exposition. Ses propriétés rendent de dureté, raideur et en même temps de malléabilité, sa blancheur et son inoxydabilité, le propre à toutes les imitations de l'argent. L'abaissement de trois quarts qu'a subi sa valeur depuis peu en développe rapidement l'emploi. Une quarantaine d'industriels figurent à son exposition ; une quinzaine seulement prennent part au concours, montrant les applications du métal pur ou combiné dans divers alliages, à la fonderie, au laminage, au tréfilage, à la bijouterie, à l'orfèvrerie et à une grande variété d'articles de Paris.

Les expositions du nickel ont le mérite des efforts et des sacrifices que nécessite la création d'une industrie nouvelle basée sur un métal difficile à travailler. Ce mérite avait paru tel à la commission spécialement chargée de l'examen des matières premières, qu'elle avait demandé une médaille d'or pour l'exposition collective du nickel. Le jury, tout en

reconnaissant la valeur incontestable des objets exposés, s'est vu dans l'impossibilité d'adhérer à ce vœu, parce qu'il a craint qu'une récompense collective, décernée à plusieurs exposants dont le mérite ne saurait être égal, n'autorisât chacun d'eux à se considérer personnellement comme titulaire de cette récompense. Il a donc préféré examiner isolément les produits exposés collectivement.

MM. *Christofle et Cie* ont exposé de beaux spécimens des minerais qu'ils emploient et du métal granulé qu'ils produisent dans leur fabrique de Saint-Denis. On leur doit d'avoir affranchi la France du tribut qu'elle payait à l'étranger par l'introduction et le développement du nickel dans notre pays. Mais le jury était dans l'impossibilité de récompenser cette maison qui est depuis longtemps hors concours. Il en a été de même pour la *Société anonyme du nickel,* propriétaire de mines dans la Nouvelle-Calédonie, qui a obtenu une médaille d'or à l'Exposition de 1878. Cette maison fond le minerai à sa fonderie de Nouméa et l'affine à Septèmes en France : le jury a décerné une récompense à chacun de ses deux principaux collaborateurs. Il a fait de même pour un des collaborateurs de MM. *Lehmann frères,* qui en leur qualité de membres du jury se trouvaient personnellement exclus du concours.

Le jury propose de donner :

1° — *Une médaille d'argent* à M. *Antonin Thuillier,* ingénieur des mines, ancien professeur à l'école des mines de Saint-Étienne, qui dirige la fonderie de Septèmes, pour la Société anonyme du nickel ;

2° — *Une médaille d'argent* à M. *Constant Cauly,* ingénieur civil des mines, qui dirige la fonderie de Nouméa pour la Société anonyme du nickel ;

3° — *Une médaille d'argent* à MM. *Gaspard et Belle,* fabricants, pour objets d'orfèvrerie en alliage de nickel ;

4° — *Une médaille d'argent* à M. *Auguste Alaine,* pour ses pièces fondues, laminées et tréfilées, tuyaux soudés en métal blanc dit *maillechort,* très soignés ;

5° — *Une médaille d'argent* à la *Fonderie générale de Grenelle* pour des pièces diverses fondues, depuis la sellerie et les pièces de bâtiment, jusqu'aux flambeaux et pendules terminées ;

6° — *Deux médailles de bronze* à MM. *Herpin* et *Brécy,* collaborateurs de la maison Christofle et Cie.

7° — *Une médaille de bronze* à M. *Léon Reveilhac,* — tréfilage remarquable de métal blanc à base de nickel. — Fil extrêmement fin, descendu jusqu'à un deux centième de millimètre, d'une longueur de 60,000 mètres pour un kilogramme ;

8° — *Une médaille de bronze* à M. *Daniel,* pour ses applications du nickel à la bijouterie.

Enfin, le jury propose des *mentions honorables* pour MM. *Desor,* — *Millet,* — *Mahuet et Barthélemy,* — *Lassus,* — *Fret,* — fabricants, — et pour M. *Jean-Baptiste Léoni,* collaborateur de MM. Lehmann frères.

Cuivre pur et allié. — Dans ce groupe d'exposants, nous ne ferons que citer MM. *Barbedienne, Lehmann frères, Œschger Mesdach et Cie,* qui sont hors concours.

Le jury propose de donner :

1° — *Une médaille d'argent* à M. *Bridault,* pour ses plaques en cuivre, en acier et en zinc et pour quelques spécimens gravés ;

2° — *Une médaille de bronze* à M. *Dronier,* inventeur d'un procédé pour rendre le bronze malléable au moyen d'une addition de mercure ;

Une mention honorable pour M. *Travers.* — Apprêtage de métaux, baguettes et moulures en laiton, façonnées pour l'ameublement.

Cuivre et plomb. — MM. *Gaget-Gauthier et Cie* ont à l'exposition un atelier montrant le travail des pièces repoussées en cuivre et en plomb et ont trouvé des procédés ingénieux pour repousser les pièces de cuivre de grande dimension. Ils sont hors concours, ayant obtenu la médaille d'or à l'Exposition universelle de 1878.

Zinc. — Le jury propose de donner :

Une médaille d'argent à la *Société anonyme des zincs français,* qui expose un bloc volumineux de calamine de ses mines, des plaques de zinc brut, du zinc laminé et divers objets fabriqués avec son métal.

Étain. — Le jury propose de donner :

Une médaille de bronze à *M. Coutier fils,* qui expose du métal blanc, à base d'étain et d'antimoine, de composition variable, dont l'aspect se rapproche de celui de l'argent et est peu oxydable, ainsi que de nombreux objets en orfèvrerie. Un tourneur travaillant dans l'exposition montre combien le métal est malléable et propre au repoussé.

Fonte. — MM. Dalifol et Cie exposent des pièces d'acier fondu au creuset et des échantillons montrant la classification des aciers fondus, par numéros de dureté, à tous les degrés de carburation et de fabrication suivant l'usage auquel ils sont destinés. Ces messieurs, étant hors concours, ont demandé une récompense pour leur contremaître.

Le jury propose de donner :

1° *Une médaille de bronze* à *M. Lecallier Désir,* contremaître de MM. Dalifol et Cie;

2° *Une médaille de bronze* à la *Société française d'inoxydation et de platinage,* qui expose des objets en fonte moulée ; candélabres, objets de ménage ou de décoration, rendus inoxydables par une cuisson au four, sous l'action successivement oxydante, puis réductrice de flammes chargées d'acide carbonique, puis d'oxyde de carbone. Le platinage s'obtient au moyen de la réduction au feu, à l'état métallique, d'un enduit de chlorure de platine, étendu sur la surface déjà préparée pour l'inoxydation. Procédé nouveau, qui paraît efficace et économique, capable de se substituer dans bien des cas à la peinture usuelle.

Enfin le jury propose une *mention honorable* pour *M. Berger-Spence,* qui expose un composé minéral à base de soufre et de sulfures métalliques dénommé « métal Spence ». Ce métal, qui fond à très basse température, emprunte au soufre la propriété de produire des moulages très fins et s'emploie, ainsi que la cire, comme préservatif contre l'humidité. Il a la prétention de remplacer le plomb pour les scellements et joints de grosses conduites en fonte grâce à une grande différence de densité bien que coûtant aux 100 kilogrammes plus cher que ce métal.

OUTILS ET PROCÉDÉS

La mécanique a fait d'immenses progrès depuis quelques années. Malgré le petit nombre des exposants, le jury a pu signaler quelques inventions nouvelles et quelques perfectionnements importants dans cette série. Il propose donc d'accorder :

1° *Une médaille d'argent* à *M. Huré* qui expose une machine à fraiser universelle, à la fois verticale et horizontale ; cette machine est très bien construite ; l'avantage qu'elle

présente est d'avoir, dans un même outil, deux fraiseuses verticales et horizontales. Il expose aussi une machine à faire les rainures dans les poulies volantes et une autre machine dite étau limeur, sur laquelle il a adapté une machine à faire les rainures ;

2° *Une médaille d'argent* à *M. Chertemps* qui expose deux laminoirs. L'un des deux est d'une construction ordinaire avec quelques perfectionnements. L'autre a des dispositions particulières : il simplifie toutes les parties mécaniques supérieures, sans leur enlever les organes essentiels et réduit le prix d'achat par la suppression de pièces dispendieuses ;

3° *Une médaille d'argent* à *M. P. Henry* qui expose une meule verticale montée et deux autres horizontales, toutes de bonne construction et très bon marché ;

4° *Une médaille de bronze* à *M. Bunon,* inventeur d'une machine à chaînes pour bijouterie, qu'il exploite lui-même. Cette machine est très ingénieuse et fait de beaux produits, ce qui lui permet de vendre à l'étranger meilleur marché que les produits analogues faits dans d'autres pays ;

5° *Une médaille de bronze* à *M. Huard fils* qui expose un tour de précision à pédale légère, à contrepoids d'équilibre, et des porte-forets, dits américains, qu'il a perfectionnés. Tous ces travaux sont faits avec le plus grand soin ;

6° *Une médaille de bronze* à *M. Mortelette* qui expose un mouton à estampes marchant au moteur, dont les dispositions ont été très bien étudiées. Ce travail qui se faisait à la main ou au pied était très fatigant : par ce nouveau système, le travail est plus rapide et sans fatigue ;

7° *Une médaille de bronze* à *M. François Quéru*, contremaître de *M. Henry,* dont on a parlé ci-dessus.

Le jury accorde *une mention honorable* à *M. Hallet* pour une porte découpée à la scie. — *Une mention honorable* à *M. Henkel* pour une petite machine à vapeur qui ne peut être employée industriellement, mais qui peut servir de démonstration dans les collèges. — *Une mention honorable* à *M. Rival,* pour des chalumeaux de plusieurs systèmes, à double et à simple vent. — *Une mention honorable* à *M. Édouard Constant Pinatot,* chef d'atelier chez *M. Huré* dont on a parlé ci-dessus.

MÉTIERS ANNEXES

Gravure sur métal. — La section de gravure comprend deux branches bien distinctes, la gravure en médaille et la gravure en pierres fines ; l'élection des deux membres élus par les exposants l'indique suffisamment. L'article 4 du règlement n'accorde qu'une médaille d'or à chaque section. Si le règlement devait être rigoureusement appliqué, le jury, qui a reconnu un mérite égal dans les deux genres de production, se trouverait paralysé dans ses opérations et obligé de sacrifier l'une ou l'autre de ces branches. Dans l'espérance que le conseil d'administration entrerait dans ses vues, le jury a divisé ses travaux d'examen en deux parties, l'une concernant la gravure sur métal et l'autre la gravure en pierres fines.

La gravure sur métal touche à la fois à la sculpture et à la gravure proprement dite : ainsi une médaille n'est qu'une forme du bas-relief. Mais son exiguïté, aussi bien que sa destination, lui assigne des lois particulières. Une médaille est destinée à rappeler un événement bien plus qu'à le représenter, à lui donner l'immortalité, mais non à en raconter

les détails. Aussi le style, qui, pour un peintre n'est que la qualité la plus élevée de son art, constitue pour le graveur en médaille une nécessité de premier ordre. Le style dans une médaille consiste à reproduire sur les plus petits espaces les proportions et la majesté des figures les plus grandes. C'est une langue allégorique dans laquelle il faut réduire aux moindres termes le sujet ou l'idée, de manière à exprimer, non tous les détails d'un ensemble, mais cet ensemble lui-même par ce qu'il a de plus caractéristique. De là vient, pour l'artiste, la nécessité de ramener la composition à sa plus simple expression et de choisir dans chaque sujet le motif ou le sentiment qui en est le point capital. Les personnages, étant considérés comme dignes d'une langue idéale, ne peuvent avoir de valeur que par la noblesse des formes, la grandeur du style, l'énergie du caractère. L'espace donné au graveur est infiniment petit, et, par contre, ce sont toujours les sujets les plus vastes qu'il est chargé d'y tracer. Il n'a pas les ressources du peintre et ne peut procéder que par un système d'abréviations savantes.

De tous les monuments des arts, l'expérience l'a prouvé, les médailles sont ceux qui résistent le mieux à l'action destructive du temps. Un amas de ruines amoncelées montre au voyageur l'endroit où fut une ville populeuse, mais une médaille qu'on y retrouve suffit pour rappeler la civilisation d'un grand peuple. Si l'histoire des beaux-arts est une branche de l'histoire générale, la gravure en médailles est peut-être celle qu'on peut le moins étudier isolément. Expression constante d'une pensée collective, la gravure en médailles est liée intimement aux mœurs et à la politique. Si chaque artiste apporte dans son travail le cachet de son génie particulier, il l'adapte toujours, quoique souvent à son insu, à un ensemble d'idées qui a cours de son temps. C'est ainsi que la gravure en médailles a été comprise pendant une longue série de siècles qui embrasse à la fois les temps anciens et les temps modernes. Le jury se croyait en droit d'espérer que l'exposition lui fournirait l'occasion d'encourager par ses récompenses cette branche si intéressante de l'art. Il a été déçu dans son attente : dans les rares ouvrages de ce genre qu'il a eu à apprécier, il a constaté que les personnages humains, soit dans les médaillons portraits, soit dans les figures emblématiques, étaient presque toujours traités d'une manière molle et insuffisante. Il a en même temps reconnu que cette faiblesse tenait surtout à l'abstention de certains artistes, familiers et quelquefois lauréats du salon annuel des beaux-arts. Peut-être le terme de *métiers annexes* appliqué à la série qui comprend la gravure en médailles n'était-il pas de nature à attirer aux expositions de l'Union centrale les hésitants qu'une alliance entre l'art et l'industrie effarouche encore. Ce qu'il y a de sûr, c'est que les graveurs qui se sont fait, en gravant des médailles, un nom illustre dans les arts, nous ayant refusé leur concours, le jury s'est vu dans l'impossibilité d'apprécier nettement cette fois la valeur présente d'un art qui depuis des siècles est une des gloires de l'école française.

En dehors de la gravure en médailles, considérée sous son point de vue monumental, il existe d'autres genres, qui, s'ils ont une portée moins haute en apparence, se rattachent peut-être plus directement aux applications de l'art à l'industrie. Après avoir constaté l'insuffisance des ouvrages exposés, quand on les envisage sous le rapport de l'exécution des figures, le jury a trouvé au contraire que la partie plus spécialement ornementale de la gravure était très satisfaisante. La décoration des pièces d'orfèvrerie, la gravure héraldique, la gravure des fers à dorer et la gravure de lettres ornementales sont représentées

par de très habiles interprètes. Le jury, par exemple, a vu avec un vif intérêt les ouvrages exposés par M. Demengeot, qui, étant hors concours, ne peut obtenir aucune récompense. Les propositions faites par le jury dans cette série sont :

1° *Une médaille d'or* pour *M. Souze,* graveur en fer à dorer, dont l'exposition est complète, tant au point de vue du dessin professionnel qu'au point de vue de l'exécution. Pour décorer la couverture d'un livre de luxe, on remet au graveur un dessin qui n'est la plupart du temps qu'une simple esquisse accompagnée de quelques notes pour les effets à chercher. Il en résulte que le burin, instrument implacable s'il en fut, et dont la raison d'être est la précision, refroidit presque toujours la conception primitive en lui ôtant sa saveur primesaütière. Ce qui a charmé le jury dans les ouvrages de M. Souze, c'est que, tout en gardant la rigidité inhérente à son outil, il a su exprimer la chaleur et le charme d'une improvisation au crayon.

2° *Une médaille d'argent* pour *M. Heller,* graveur d'orfèvrerie. Les petits sujets que M. Heller expose sont destinés à orner des coupes ou des vases d'orfèvrerie pour des prix de concours. Il y montre une véritable entente du bas-relief appliqué au métal et sait joindre à la correction du dessin une mise en scène souvent heureuse. Le jury a d'autant plus apprécié ces qualités, que les ouvrages contenant des figures dont l'exécution mérite des éloges sont assez rares dans cette section.

3° *Une médaille d'argent* à M. *Chevalier,* qui depuis trente ans occupe le premier rang dans la gravure héraldique. Il déploie un véritable talent dans ses cachets armoriés, ses médailles industrielles, ses blocs monogrammatiques. C'est en raison du grand soin qu'il apporte à la gravure de ses blocs que son timbrage de papier à lettres est de tous points supérieur à celui de ses confrères français et étrangers.

4° *Une médaille d'argent* à M. *Gerbier,* qui est, comme le précédent, un des maîtres de la gravure héraldique.

5° *Une médaille de bronze* à M. *Devambez,* graveur d'écriture d'une grande rectitude d'exécution. Le jury a voulu par cette récompense encourager les efforts d'un des plus vaillants praticiens d'une profession qui eut autrefois une certaine importance dans notre pays, et dans laquelle les Anglais et les Américains nous dépassent aujourd'hui.

Le jury accorde également une *mention honorable* à M. *Chesneau,* qui fait aussi de la gravure héraldique et dont la jeunesse est une promesse d'avenir.

Outre ces récompenses, le jury propose de décerner un *troisième rappel de médaille d'argent,* à M. *Chaumont père,* graveur en taille-douce sur acier, qui a déjà été honoré deux fois de cette récompense pour ses gravures de machines, et un *rappel de médaille de bronze* à M. *Huot,* qui n'est pas personnellement un graveur praticien, mais qui fait en partie les dessins des travaux en gravure qu'il fait exécuter.

Gravure en pierres fines. — La gravure en pierres fines n'a pas dans ses allures l'austérité de la gravure en médailles et son domaine à peu près exclusif est la grâce bien plutôt que la force. Mais ses antécédents historiques ne sont pas moins glorieux et l'antiquité nous a laissé dans ce genre de nombreux chefs-d'œuvre. Les pierres gravées étaient chez les anciens d'un usage beaucoup plus fréquent qu'elles ne le sont de nos jours, ce qui explique l'immense quantité de camées et d'entailles antiques qui ont été retrouvés, quand la production contemporaine est au contraire extrêmement restreinte. Il faut chercher les causes de cette différence dans les mœurs du temps plus que dans les aptitudes plus ou moins

grandes des artistes. Dans l'antiquité, presque tous les actes importants de la vie étaient accompagnés ou suivis de présents parmi lesquels se trouvait toujours une pierre gravée emblématique. En effet, les sujets gravés sur les pierres fines, souvent énigmatiques pour nous, avaient pour les anciens une signification très précise. Ainsi les représentations si souvent répétées de l'Amour et Psyché se rattachaient à des présents qui se faisaient à l'époque des fiançailles. Psyché qui est le symbole de l'âme et le papillon qui est son emblème, se voient sur un nombre incroyable de pierres. Quelquefois on voit l'Amour qui tire les cheveux d'une Psyché, en retournant la tête pour ne pas voir le mal qu'il fait, ou bien qui brûle un papillon à la flamme de son flambeau : les camées de ce genre étaient une simple déclaration dont le sens est : « Mon cœur est torturé par l'amour. » Il y avait aussi des pierres gravées funéraires qu'on donnait aux familles en deuil : si la défunte était une jeune fille, la pierre représentait l'enlèvement de Proserpine. La déesse ravie à sa mère et qui doit revoir la lumière, après un séjour momentané dans les entrailles de la terre, était regardée comme un symbole d'immortalité : si le défunt était un jeune homme, le sujet habituel était la mort d'Adonis, à laquelle on attribuait une signification analogue. Enfin il y avait des pierres gravées professionnelles : celles des militaires figuraient ordinairement un héros ou une tête de guerrier, celles des hommes de loi représentaient le supplice de Marsyas, symbole de l'inexorable justice des dieux.

Le goût des emblèmes, si accentué dans l'antiquité, ne se trouve plus dans les sociétés modernes, en sorte que les sujets gravés sur les pierres n'ont en général qu'une valeur purement décorative. C'est donc sous ce point de vue seulement qu'elles doivent être examinées. Les graveurs reproduisent souvent sur leurs pierres des tableaux ou des statues célèbres : mais le choix des sujets demande un certain discernement. Il ne faut pas oublier qu'un camée est un bijou et qu'un bijou doit toujours être aimable. Le groupe du *Laocoon* est assurément un chef-d'œuvre, mais il me semble qu'on aurait pu trouver dans la statuaire antique d'autres chefs-d'œuvre dont le sujet eût été mieux approprié. La *Délivrance de saint Pierre* de Raphaël est une admirable fresque, mais je me demande ce que les barreaux d'une prison viennent faire dans un bijou.

Les pierres qu'on emploie pour la gravure sont de différentes couleurs et le choix de ces couleurs n'est pas indifférent. Les anciens choisissaient autant que possible les pierres dont la couleur présentait un certain rapport avec les sujets qu'ils voulaient représenter. Ainsi Neptune et les Tritons sont souvent figurés sur l'aigue-marine, Bacchus sur l'améthyste, Marsyas écorché sur le jaspe rouge; pour Proserpine, qui est une divinité funèbre, on choisissait une pierre sombre, qui n'eût pas été convenable pour Apollon.

La Renaissance et le XVIIIe siècle ont produit des pierres gravées exquises, et cet art, bien dégénéré après le premier empire, fait depuis quelques années des progrès sérieux. Peut-être les graveurs, entraînés par les difficultés techniques de leur profession, font-ils un peu trop parade de leur adresse à les vaincre : les prodiges de patience étonnent plus qu'ils ne charment, et c'est toujours par le style et la grâce qu'un artiste conquiert les sympathies du public. Mais il y a des efforts très réels qu'il faut encourager, surtout lorsqu'il s'agit d'un art qui ne s'enseigne dans aucune de nos écoles publiques.

M. Bissinger, qui est depuis longtemps hors concours, a, comme d'habitude, une exposition très complète et tout à fait remarquable.

Le jury propose de donner :

1° *Une médaille d'or* à M. *Auguste Vaudet,* qui expose de charmants camées dont il est personnellement l'auteur. On sait en effet que dans cette profession, lorsqu'un graveur arrive à un certain talent, il travaille chez lui, reçoit des commandes, ou bien vend tout à fait son travail au plus enchérisseur. Lorsqu'un artiste expose ses propres ouvrages, il a certainement un mérite de plus que celui qui expose des œuvres de diverses provenances;

2° *Une médaille d'argent* à M. *Edmond Guyétant*, qui a déjà été honoré de récompenses analogues aux Expositions universelles de 1855, 1867 et 1878;

3° *Une médaille d'argent* à M. *Haseroth,* pour ses jolies intailles. La gravure en creux mérite d'être encouragée au même titre que la gravure en relief;

4° *Une médaille d'argent* à M. *Lechevrel,* honoré d'une récompense analogue à l'Exposition universelle de 1878.

5° *Une médaille d'argent* à M. *Boudin,* collaborateur et auteur des œuvres principales exposées par MM. Guyétant et Bissinger;

6° *Une médaille de bronze* à M. *René Bouvet*, honoré d'une récompense analogue à l'Exposition universelle de 1878.

Des *mentions honorables* sont accordées à M. *Chéreau* et à M. *Lebas,* collaborateurs de M. Bissinger, ainsi qu'à M. *Lambert,* collaborateur de M. Guyétant.

Ciselure. — L'exposition des ciseleurs n'est pas nombreuse, mais elle est variée et le jury a été appelé à apprécier des ouvrages d'un genre entièrement différent.

Le jury propose de donner :

1° *Une médaille d'argent* à M. *Heller,* qui expose une statuette d'une bonne facture représentant un spadassin;

2° *Une médaille de bronze* à M. *Marioton.* Le jury a plus particulièrement remarqué, parmi une jolie collection de reliefs en acier pris sur pièce, deux petits groupes d'enfants d'un excellent travail.

Le jury accorde *une mention honorable* à M. *Vernier,* qui expose un petit chevalier du moyen âge, sur acier repoussé, d'après Albert Durer.

Émaux. — L'exposition des émaux est très brillante. Outre la salle du premier étage qui leur a été spécialement consacrée, on en rencontre un assez grand nombre disséminés dans les vitrines du rez-de-chaussée. Parmi les artistes que le jury ne pouvait récompenser parce qu'ils sont hors concours, il faut signaler d'abord M. Frédéric de Courcy, qui a obtenu au salon des beaux-arts des récompenses méritées, et qui forme en quelque sorte la tête de ligne des produits que nous examinons. On a revu avec plaisir le panneau de l'*Amour vainqueur* qui, dans une autre exposition, occupait le centre d'un meuble sorti des ateliers de M. Christofle. Parmi les ouvrages nouveaux, on a remarqué deux jolis panneaux décoratifs représentant la *Paix et la Guerre,* une *Renaissance* et une *Adoration des bergers* en grisaille, et d'excellents portraits dont le dessin délicat fait penser à Clouet. Tous ces ouvrages sont de la composition de l'artiste, qui met au service de la branche qu'il cultive les fortes études d'un peintre d'histoire. *Mme Apoil,* avec une bonne reproduction d'une vierge de Raphaël; Mme de Col, qui expose d'intéressantes copies sur émail de tableaux de Rubens et de Prudhon, ont été aussi fort remarquées. Dans les émaux cloisonnés, M. Thesmar, qui a été longtemps collaborateur de M. Barbedienne, a envoyé un charmant plat à fond d'or chagriné, avec des hirondelles qui font le meilleur effet. Tous ces artistes sont hors concours. Parmi ceux que le jury pouvait récompenser, il a proposé :

A. Quantin Imp. Editeur

Grand Prix de l'Union Centrale (1880)

1° *Une médaille d'or* pour M. *Alfred Serre.* Les émaux de cet artiste sont d'une exécution parfaite au point de vue du métier qu'il connaît à fond. Il trouve, en s'inspirant des maîtres, des arrangements souvent très heureux, comme on peut le voir dans ses panneaux décoratifs exposés chez M. Barbedienne. Sa vitrine renferme aussi des figures allégoriques de sa composition, d'une couleur charmante et d'un sentiment très distingué;

2° *Un rappel de médaille d'argent* pour M. *Alfred Meyer;* parmi ses émaux, le jury a particulièrement remarqué une grisaille très réussie représentant une vieille femme, un portrait de sauvage extrêmement curieux, et plusieurs bijoux d'une exécution très libre et d'un caractère artistique assez rare;

3° *Un rappel de médaille d'argent* à M. *Eugène Sieffert,* qui expose des émaux sans retouche, dans le genre des Limousins. Plusieurs portraits, une académie d'après nature, une bonne reproduction de la *Mise au tombeau* du Titien, témoignent d'une exécution très sûre et d'un sentiment artistique très fin;

4° *Un rappel de médaille d'argent* à M. *Antoine Tard,* coopérateur de la maison Christofle. M. Tard est un émailleur cloisonneur, dont on voit de très beaux ouvrages à l'exposition des principales maisons d'orfèvrerie, bijoux, coupes, vases cloisonnés de grande dimension et d'une réussite absolument remarquable;

5° *Une médaille d'argent* à Mlle *Marie Puisoye.* Le jury a surtout remarqué dans son exposition une tête de Mignon et deux petites grisailles, genre Limoges, d'après Raphaël et Daniel de Volterre;

6° *Une médaille d'argent* à M. *Lucien Perret,* qui a une exposition nombreuse et très mêlée d'émaux de tous les genres, parmi lesquels on doit signaler principalement le panneau décoratif intitulé *le Coffret,* un petit portrait d'enfant, et une petite Vénus aux cerises;

7° *Une médaille d'argent* à M. *Edmond Béranger,* qui expose des émaux, genre Limoges, de sa composition, et de bons cartons d'émaux exécutés pour des meubles. On a remarqué surtout une grande plaque ayant pour sujet l'*Amour;*

8° *Une médaille d'argent* à M. *Aldaric Poiret,* qui expose une grande quantité d'émaux d'une très bonne exécution au point de vue de l'émaillerie, notamment une buire d'un joli travail et des bijoux;

9° *Une médaille d'argent* à MM. *Grandhomme* et *Marchal,* coopérateurs de la maison Molard. Leurs émaux se font remarquer par une grande finesse d'exécution et surtout par le goût artistique;

10° *Une médaille d'argent* à M. *Pye,* coopérateur de la maison Falise, auteur de plusieurs bracelets cloisonnés sur paillons d'un travail exquis, d'une bonbonnière François Ier, etc.;

11° *Une médaille d'argent* à M. *Garnier,* coopérateur de la maison Falise, auteur de petits Christs, têtes de fantaisie, bracelets, bonbonnières d'un travail très curieux et très nouveau;

12° *Une médaille d'argent* à M. *Georges Jean,* peintre émailleur, coopérateur de la maison Jean. Le jury signale particulièrement plusieurs médaillons exécutés très habilement en grisailles et émaux sur paillons d'un bon aspect de ton;

13° *Une médaille d'argent* à M. *Théophile Soyer,* coopérateur de la maison Soyer

qui a fait preuve d'une grande habileté d'exécution dans les grandes plaques exposées par cette maison ;

14° *Une médaille d'argent* à M. *Charles Martin,* chimiste, coopérateur de la maison Martin, manufacture d'émaux. M. Martin est un chimiste très distingué à qui l'on doit la fabrication de tous les émaux dont se servent les émailleurs : cette fabrication est excellente ;

15° *Une médaille de bronze* à Mlle *Marie Gobert,* qui expose des plaques en grisailles genre Limoges d'après Raphaël, Prudhon, etc., d'une bonne facture ; on a remarqué surtout un petit portrait d'enfant traité avec beaucoup de naïveté et de sentiment ;

16° *Une médaille de bronze* à MM. *Charles Difflots,* qui ont une bonne fabrication d'émaux cloisonnés dans le genre japonais, d'un ton un peu cru cependant ;

17° *Une médaille de bronze* à M. *Potir,* qui expose une grande quantité d'émaux industriels très bien fabriqués ;

18° *Une médaille de bronze,* à M. *Houillon,* coopérateur de la maison Falise, auteur de cloisonnés sur paillons du cadre hispano-arabe, d'une petite bague, d'un miroir et d'un livre d'heures d'un travail très fin et d'une parfaite réussite ;

19° *Une médaille de bronze* à M. *Gagneré,* coopérateur de la maison Falise, auteur des pièces émaillées de la pendule Uranie, d'une plaque ronde basse taille, d'après Van Eyck, de broches et pendants du XVIe siècle, etc. ;

20° *Une médaille de bronze* à M. *Taud,* filigraneur, coopérateur de la maison Thesmar, qui a fait preuve d'une grande habileté ;

21° *Une médaille de bronze,* à M. *Zinck,* peintre décorateur en émail, coopérateur de la maison Soyer ;

22° *Une médaille de bronze,* à M. *Rodolphe Pignet,* peintre figuriste sur émail, coopérateur de la maison Soyer.

Tel est à peu près, messieurs, l'ensemble des travaux du jury. Une grande innovation a été introduite cette année dans le choix des ouvrages jugés dignes de récompenses, et cette innovation a porté tout entière sur la quatrième section qui comprend la technologie. En donnant aux matières premières et à l'outillage les mêmes récompenses qu'aux œuvres d'art, l'Union centrale a voulu élargir son cercle habituel et cela l'a peut-être amenée à altérer, dans une certaine mesure, son caractère primitif.

L'exploitation des mines et la confection des machines relèvent exclusivement de la science : assurément la science doit être la bienvenue partout. Mais, jusqu'ici, une récompense de l'Union centrale avait été un brevet de goût et le goût procède dans ses jugements tout autrement que la science. En réunissant dans un même jury des hommes dont le point de vue est nécessairement très différent, ne risque-t-on pas d'exposer ce jury à des tiraillements, qui n'ont pas eu lieu heureusement, je me hâte de le dire, grâce au travail particulier des sous-commissions ? Mais il pourrait y avoir pour l'avenir un danger que le rapporteur de la quatrième section croit devoir soumettre au conseil d'administration.

Une section du jury est habituellement composée de membres, différents par leur spécialité, mais ayant toujours un point commun dans leurs études. Un peintre émailleur peut juger d'une ciselure et un graveur peut juger d'un émail, parce que, malgré la différence technique de leur profession, ils ont une base commune qui est l'art du dessin. Mais un graveur ou un émailleur ne doit-il pas éprouver quelque hésitation, lorsqu'il est appelé

à se prononcer sur la qualité d'un minerai ou sur le fonctionnement d'une machine? Il vote, il est vrai, sur la proposition d'une sous-commission compétente; mais, en votant ainsi, il est exposé à faire acte de déférence, au lieu d'exprimer une opinion personnelle. Ne serait-il pas désirable qu'à l'avenir, une section spéciale, et non une simple sous-commission, fût instituée pour juger des industries qui relèvent exclusivement de la science? En divisant ainsi les sections, on ne s'exposerait pas à des difficultés qui ne peuvent manquer de se produire un jour ou l'autre, si l'on persiste dans l'organisation actuelle. L'art et la science ne peuvent que gagner à ce que chaque section du jury reste sur le terrain qui lui est propre.

Le secrétaire-rapporteur,

René Ménard.

RAPPORTS

SUR

LES CONCOURS SPÉCIAUX DU MÉTAL

PREMIÈRE SECTION

Voir le Rapport de M. Edmond About, page 281.

DEUXIÈME SECTION

RAPPORT DU JURY

A. — CONCOURS D'ORFÈVRERIE — UNE CAFETIÈRE

SIX PIÈCES

N° 94. — Prix. — *L'union fait le succès.* — La cafetière n° 94 est d'une invention nouvelle en orfèvrerie. Les personnages qui se détachent en plein relief sur le vase et viennent saillir en avant lui donnent un aspect inusité qui ne manque pas d'élégance. Le modelé et la ciselure des sujets sont d'une bonne facture. Si l'artiste préoccupé exclusivement de sa composition avait songé à l'usage auquel est destiné l'objet, il est probable qu'il aurait pris soin de lui donner un peu plus d'aplomb. Nous ne croyons pas que si la base en eût été un peu plus large, l'ensemble eût rien perdu de son charme.

Nous proposons le n° 94 pour le prix.

N° 93. — 1re Mention. — *Bien faire et laisser dire.* — La forme de la cafetière n° 93 est connue. Elle est empruntée ainsi que la décoration dont elle est revêtue aux dessins du XVIIIe siècle. Néanmoins en faveur du bon effet de la pièce, de sa fabrication grasse et nourrie, de la netteté du style, le jury vous la propose pour la première mention.

N° 2e Mention. — *Ambo.* — La cafetière est d'une forme presque rectangulaire empruntée au style persan. Bien que le côté artistique n'en soit pas absolument saillant, le jury croit devoir vous proposer de lui décerner une seconde mention, en raison du travail au marteau qu'a dû nécessiter la confection de cette pièce, travail dont les difficultés hors ligne ont été remarquablement et victorieusement résolues.

B. — CONCOURS DE BIJOUTERIE VRAIE — UN BRACELET OR

HUIT PIÈCES

N° 99. — *Le fer et le feu.* — Le bracelet n° 99 offre un travail remarquable, mais dont tout le mérite revient à l'émailleur-cloisonneur. Le jury n'a pas cru devoir l'admettre à concourir en ce sens que les concurrents, qui se sont fidèlement attachés à remplir les conditions du programme en créant un bracelet d'or, pourraient à juste titre se croire fondés à réclamer contre l'admission d'une pièce qui tire tout son charme de travaux en émaillerie et ne montre en quelque sorte aucune surface d'or. Le jury regrette d'autant plus d'avoir été conduit à prendre cette décision que le bracelet n° 99 est admirablement dessiné, parfaitement exécuté, charmant d'aspect, enfin remarquable en tous points.

N° 101. — 1re Mention. — *Invita Minerva.* — Le bracelet n° 101 ne manque pas de caractère. La composition en est assez originale, mais l'aspect grêle et coupant de la branche de laurier, la négligence avec laquelle elle est rattachée au corps de la pièce, négligence qui, contre toutes les règles, met en évidence les moyens employés, quand il était facile de les dissimuler, ont amené le jury à vous demander pour le n° 101 seulement la première mention.

N° 104. — 2me Mention. — *E. T.* — Le n° 104 est un bracelet tout ciselé. Il est simple et d'une bonne exécution. Mais quoique les parties ornementales soient assez soignées comme ciselure, les figures sont insuffisantes. Le jury vous le propose pour une deuxième mention.

N° 100. — 3e Mention. — *Potence.* — Le n° 100 nous montre des médailles rattachées par des ornements en repoussé qui manquent un peu de lien entre eux; le poids de cette pièce est excessif, mais le travail de ciselure est fait avec soin. Le jury vous propose de lui décerner une troisième mention.

N° 102. — 4me Mention. — *In manus.* — Le bracelet n° 102 est fait de cinq médailles entourées de cinq cadres repercés et ramolayés tous semblables. Ce bracelet a l'inconvénient, lorsqu'il est fermé, de figurer, au lieu d'un ovale, une forme pentagonale peu en rapport avec celle d'un bras. Néanmoins l'exécution en est assez soignée. Le jury vous le propose pour la quatrième mention.

C. — CONCOURS DE JOAILLERIE — UN PENDANT DE COU ORNÉ DE PIERRERIES

UNE PIÈCE

Une seule pièce a été présentée au concours de joaillerie. Elle n'offre ni comme dessin ni comme conception aucune des qualités saillantes qu'il eût été désirable de rencontrer pour que le jury puisse lui décerner le prix.

Paris, octobre 1880.

Pour le Jury : le Président,

FONTENAY.

TROISIÈME SECTION

RAPPORT DU JURY

Dans sa séance du 14 octobre, le jury de la troisième section, après avoir examiné les œuvres concurrentes exposées, a proposé les récompenses suivantes :

6e Classe. — *Bronzes d'art et imitation. — Un porte-lumière.* — Dans cette classe le concours est nul. Les objets exposés sous les numéros 106, 107 et 108 paraissent être du même auteur. Ils sont d'une pauvreté d'idées absolue quant à la composition et du plus mauvais goût en ce qui concerne l'exécution.

7e Classe. — *Fonte de fer. — Un vase de jardin.* — Le jury propose d'accorder *une plaquette* pour le vase en fonte de fer (exposé sous le n° 109), beaucoup plus intéressant comme *fonte* en raison des difficultés d'exécution, que par sa forme générale dont la composition n'est pas très bonne.

8e Classe. — *Serrurerie d'art. — Grille de balcon en fer forgé.* — Le travail exposé sous le n° 110 n'est pas judicieusement composé; pourtant il présente quelques qualités d'exécution qui lui ont mérité *une mention.*

9e Classe. — *Armes. — Un pistolet de tir.* — Pas de concurrents.

10e Classe. — *Plomb, Zinc. — Un cartouche orné ou un motif décoratif faisant milieu.* — L'œuvre classée sous le n° 62 se compose de parties fondues et d'autres repoussées exécutées avec une certaine habileté, mais la composition et l'exécution visent trop à l'effet. — Le jury a accordé *une mention.*

11e Classe. — *Cuivre. — Un bassin en cuivre repoussé.* — N° 113. — Travail très remarquable comme composition et exécution, entente très heureuse des effets du repoussé rehaussé de ciselure.

A l'unanimité, le jury de la troisième section propose d'accorder à cette œuvre hors ligne, non seulement *une plaquette,* mais encore de l'admettre au concours général dans lequel il peut tenir un rang fort honorable.

12e Classe. — *Étain. — Un plat orné.* — Le jury propose de décerner *une plaquette* au n° 115. Le plat exposé sous ce numéro dénote un retour aux bonnes et anciennes traditions des potiers d'étain; c'est une tentative très heureuse et très digne d'encouragement.

La pièce n° 114 indique également une entente habile des moyens d'exécution. Cependant le jury ne lui a accorde qu'*une mention* parce que la composition est moins bonne, le motif central ressemblant trop à la reproduction, par la fonte, d'un travail exécuté au repoussé.

Paris, le 15 octobre 1880.

Le secrétaire-rapporteur de la troisième section,

Ed. CORROYER

QUATRIÈME SECTION

RAPPORT DU JURY

Le jury de la quatrième section, après avoir examiné minutieusement toutes les pièces soumises à son appréciation, propose de donner :

Une plaquette au n° 123. — Pierre fine (intaille, sardoine) représentant une bacchante. Le travail en est très fin et l'exécution irréprochable : le jury a particulièrement apprécié dans ce morceau la pureté exquise des formes et la science du dessin. (Avec demande de plaquette d'or.)

Une plaquette au n° 133. — Plateau en argent repoussé dont le sujet est le Retour au printemps, bordure en fer ciselé et damasquiné. Cette pièce, exécutée entièrement par l'exposant, se recommande par l'importance de la composition autant que par la finesse du travail.

Une plaquette au n° 136. — Un petit baromètre en métal argenté. La composition en est simple, les lignes heureuses et la ciselure bien comprise.

Une plaquette au n° 141. — Émail très finement exécuté, représentant Psyché : le dessin en est élégant et la couleur harmonieuse.

Une mention honorable au n° 135. — Coupe en argent repoussé représentant Bacchus. Le jury signale particulièrement le bord de la coupe qui est en acier repoussé, et dont le travail est bien supérieur à celui du motif central.

Une mention honorable au n° 118. — Statuettes fonte brute à noyau, avec et sans jets : le jury a particulièrement apprécié la perfection du moulage.

Une mention honorable au n° 143. — Émail représentant une jeune fille à l'oiseau.

Une mention honorable au n° 139. — Émail, grisaille sur fond d'or.

Une mention honorable au n° 131. — Une petite coupe gravée et damasquinée d'une grande pureté de dessin dans les incrustations d'or et d'argent.

Une mention honorable pour le n° 127. — Pierre gravée.

Une mention honorable au n° 140. — Une grande plaque en émail, avec des arabesques et au centre une tête de femme. Cette pièce offrait de très grandes difficultés de fabrication et le jury a apprécié les efforts qu'il a fallu pour en triompher ; mais la composition laisse à désirer sous le rapport du goût et de la fermeté du dessin.

L'ensemble des récompenses proposées par le jury comprend donc :

4 plaquettes, — 6 mentions honorables.

Paris, 2 novembre 1880.

Le secrétaire-rapporteur de la quatrième section,

RENÉ MÉNARD.

CONCOURS GÉNÉRAL

POUR

LE GRAND PRIX DE L'*UNION CENTRALE*

DÉCISION DU JURY

Le Jury décerne la plaquette d'or à *LA CAFETIÈRE*, sous la devise *l'Union fait le succès*, n° 94.

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

La distribution des récompenses accordées par les jurys aux exposants de l'Union centrale a eu lieu le mercredi 17 novembre avec une grande solennité. Le grand salon carré avait été préparé pour la cérémonie. L'estrade était adossée à la paroi du midi, décorée de tentures, d'écussons et de faisceaux de drapeaux au milieu de massifs d'arbustes et de fleurs.

A une heure précise, M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État des beaux-arts, délégué par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, prend place au fauteuil ayant à sa droite M. Édouard André, président de l'Union centrale, à sa gauche M. le ministre de la marine et des colonies en uniforme. Il est entouré au bureau par M. le général Pittié, secrétaire général de la présidence; M. L. de Ronchaud, secrétaire général des beaux-arts; M. H. Bouilhet, président de l'exposition; M. Martial Bernard, représentant le conseil municipal; M. Teisserenc de Bort, ancien ministre de l'agriculture et du commerce; M. Bailly, de l'Institut; M. Eug. Guillaume, inspecteur général de l'enseignement du dessin; MM. Pillet et Chipiez, inspecteurs; M. Hecq, chef du cabinet des beaux-arts; M. Comte, chef du bureau de l'enseignement; MM. Guiffrey, Racinet, Corroyer, Paul Mantz, René Ménard, Edmond About, rapporteurs de sections et du jury général; M. Ed. Dalloz, président du jury; M. Gasnault, secrétaire général du musée des arts décoratifs; M. Victor Champier. Sur les banquettes de l'estrade sont groupés le conseil d'administration de l'Union centrale, la commission consultative, les membres du jury, la commission du musée rétrospectif du métal, une députation de l'assemblée des professeurs de l'École nationale des arts décoratifs, M. E. Levasseur, directeur de l'École de dessin du IIIe arrondissement; MM. les officiers d'ordonnance du ministre de la marine, toute l'administration de l'Union centrale ayant à sa tête M. Beziès, secrétaire général.

Malgré la bourrasque violente qui n'a cessé depuis le matin, la salle est absolument remplie par les lauréats, les élèves des écoles, les exposants et les invités.

L'orchestre de l'Union, dirigé par M. Guimbal, est installé dans la salle voisine.

M. le président se lève, déclare la séance ouverte et donne la parole à M. Édouard André. Après le discours du président de l'Union centrale, M. Edmond Turquet prononce, au milieu des applaudissemente fréquemment renouvelés, une allocution dans laquelle il fait honneur à la Société de la persévérance de ses travaux et des résultats qu'elle a obtenus. Puis M. H. Bouilhet lit son rapport sur l'exposition et enfin M. J. Guif-

frey, prenant la parole au nom des jurys, résume dans un rapport les observations des diverses sections du jury sur l'exposition du métal.

La distribution des récompenses commence par l'appel des prix des concours pour les écoles et la proclamation du grand prix de voyage. Lorsque l'élève Marcel Rouillard arrive devant le bureau, au milieu des plus vifs applaudissements, M. le ministre de la marine se lève et en remettant la médaille au lauréat, il lui adresse les paroles suivantes :

« Mon cher enfant, je vous remets avec grand plaisir cette récompense que vous avez méritée. J'ai été comme vous, mais bien avant vous, sur les bancs de l'école nationale des arts décoratifs, et je suis fier de ses succès d'aujourd'hui. Continuez à travailler comme moi et vous arriverez, comme moi, en servant fidèlement la République. »

Puis vient l'appel des récompenses accordées aux exposants et aux lauréats des concours du métal.

M. le sous-secrétaire d'État se lève à son tour et donne lecture des arrêtés ministériels qui confèrent le grade et les palmes d'officier d'académie à M. Turquetil, manufacturier, membre du conseil d'administration et l'un des fondateurs de l'Union centrale ; à M. Beziès, secrétaire général ; à M. Gauttard, professeur de dessin, exposant, et à M. Léon Gérard, collaborateur de M. Viollet-le-Duc, exposant.

Ces nominations sont accueillies par des salves d'applaudissements.

La séance est levée à quatre heures.

DISCOURS DE M. ANDRÉ

PRESIDENT DE L'UNION CENTRALE

Mesdames, Messieurs,

Les vérités proclamées depuis seize ans par l'Union centrale sont aujourd'hui d'une évidence trop manifeste, d'une nécessité trop incontestable pour que je croie devoir y insister ici et retracer l'histoire de notre société. J'aurais, d'ailleurs, mauvaise grâce à le faire devant M. le sous-secrétaire d'Etat, chargé de représenter à cette solennité M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui a attaché son nom à l'introduction de l'enseignement du dessin dans les programmes universitaires, et dont la présence au milieu de nous est la plus haute sanction donnée à la poursuite persévérante d'un grand but national, le progrès incessant et le ferme maintien de la suprématie de nos industries d'art.

M. le sous-secrétaire d'État vous dira, mieux que je ne pourrais le faire, l'intérêt qu'il porte à toutes les manifestations de libre initiative, à tous les élans individuels et spontanés en vue du bien général. J'ai mission d'offrir à M. le sous-secrétaire d'État, ainsi qu'à M. le secrétaire général des beaux-arts, nos plus chaleureux remerciements pour tous le témoignages de sympathie et d'encouragement qu'ils ont donnés à l'Union centrale.

Je dois encore remercier M. le ministre de la marine et des colonies, qui a bien voulu répondre à notre invitation et se souvenir, en notre faveur, de sa qualité d'ancien élève de cette école nationale des arts décoratifs qui nous est chère à tant de titres.

L'Union centrale ne peut oublier de remercier publiquement aussi M. le secrétaire général de la direction des beaux-arts et M. le général Pittié, chef de la maison militaire du Président de la République, qui ont bien voulu, il y a quatre mois, assister à l'ouverture de l'exposition actuelle et envers lesquels l'Union centrale a contracté une dette de reconnaissance.

Mesdames, Messieurs,

Vous êtes conviés aujourd'hui à constater avec nous les résultats de notre 6e exposition, consacrée aux arts du métal. Il nous a paru qu'un double avantage sur les expositions générales était attaché au mode des expositions spéciales et divisionnaires; d'abord en permettant de présenter au public un ensemble plus complet, dans un cadre mieux déterminé; en second lieu, en facilitant l'appréciation des progrès accomplis par l'évolution établie dans le cycle des industries d'art qui viennent ainsi participer au concours à de plus longs intervalles. Telle production restée stationnaire pendant deux années peut subir, durant

une période trois fois plus longue, de profondes modifications, sinon une transformation absolue. Enregistrer et encourager ces progrès, faire ressortir l'enseignement qui en découle, tel est le double but que nous nous sommes constamment proposé et qui a été sûrement atteint, j'ose le dire avec un légitime orgueil, par l'exposition du métal qui, dans sa correcte beauté, est peut-être la plus remarquable qu'ait organisée l'Union centrale.

Si je ne vous apportais que mon sentiment et celui de mes collègues, mon langage contiendrait une grande réserve : aussi, pour contrôler mon assertion, j'en appelle aux satisfactions du public, aux études si indépendantes de nos jurys, au spectacle lui-même de l'exposition encore ouverte à l'heure actuelle. Tous les grands noms de la fabrication d'art moderne, soit dans les métaux usuels, soit dans les métaux précieux, ont répondu à notre appel et l'on est frappé des efforts considérables et heureux que font nos ateliers célèbres pour sauvegarder la prépondérance française dans la lutte engagée avec les pays voisins. C'est à l'Union centrale que revient l'honneur d'avoir organisé la résistance et, si je puis ainsi dire, cette nouvelle *Ligue du bien public* contre l'invasion étrangère.

Les admirables collections du musée rétrospectif sont venues compléter l'exposition du métal. C'est dans la comparaison entre le génie des siècles morts et le génie moderne, dans la contemplation des grandes œuvres du passé, que le travailleur est saisi de l'irrésistible désir de se compléter, de se perfectionner. Les formes, les modèles, les types admirés fermentent en quelque sorte dans l'esprit et surexcitent la pensée.

Les détails comme les grandes lignes, les reliefs comme les silhouettes, s'assemblent et se combinent, se fixent ou se dégagent, et de ce travail d'assimilation jaillit l'idée nouvelle.

A la suite du musée du métal se trouvent les salles réservées aux modèles et maquettes des peintres, sculpteurs et architectes décorateurs. Les travaux de ces maîtres n'ont rien à redouter du voisinage de l'exposition rétrospective où cependant la fleur des merveilles de l'art décoratif apparaît dans un radieux éclat. Ces maîtres, vous les connaissez déjà; mais vous avez eu ici le privilège de pouvoir surprendre le mystère de leur atelier, d'examiner à loisir leurs ébauches et leurs maquettes, et de vous livrer à cette étude, toujours si attrayante, de la genèse de leurs chefs-d'œuvre.

Par des manifestations très diverses, mais émanant d'une commune inspiration, ils sont venus contribuer à l'ornementation de ces galeries, qui sont comme le chemin de grande communication, je serais tenté de dire la voie sacrée, conduisant de l'Union centrale au musée des arts décoratifs, cette société, sœur de la nôtre, qui grandit à côté d'elle, confondant avec elle ses aspirations et ses efforts.

Et maintenant il me reste à remercier encore, au nom de l'Union, tous ceux qui ont travaillé à l'œuvre commune.

A vous, messieurs, membres de la commission consultative, des comités d'initiative, des jurys de l'industrie et des écoles, à vous membres des comités de patronage et exécutifs du musée rétrospectif, à vous collectionneurs désintéressés, professeurs, artistes, artisans, industriels, au nom de l'Union centrale, je vous dis merci, et je vous donne rendez-vous à l'année 1882. A vous encore, élèves des écoles de dessin, nos jeunes et chers collaborateurs dans l'œuvre désintéressée que nous poursuivons pour l'honneur, la gloire et la prospérité de la France !

DISCOURS DE M. TURQUET

SOUS-SECRETAIRE D'ETAT

Mesdames et Messieurs,

Le président du conseil, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, aurait été heureux de se rendre à votre invitation et de venir présider votre distribution des récompenses. Des devoirs impérieux le retiennent. Il m'a délégué l'honneur de le représenter et il m'a prié de vous remercier en son nom pour les progrès dont vous sont redevables nos industries d'art.

Ce n'est pas devant vous, messieurs, qu'on pourrait accuser l'initiative privée de faire défaut à la France. Les premiers, vous avez compris que l'art était un, et quel était son rôle prépondérant dans la plupart de nos industries. En face des progrès croissants de l'étranger dans toutes les branches du travail, qui valent surtout par la culture et l'affinement du goût, au lieu de vous borner à jeter des cris d'alarme et à implorer le secours de l'État, vous vous êtes mis résolument à l'œuvre, et, groupant vos bonnes volontés, vous avez marché sans relâche vers le but à atteindre. Comment avez-vous pu réussir à l'aide de vos seules forces ?

Il n'y a pas à s'en étonner. Ne possédiez-vous pas en vous les seuls véritables leviers de toute œuvre humaine, le sentiment commun de la réforme à réaliser, en même temps que celui du service à rendre au pays ?

Il ne m'appartient pas, messieurs, de noter le chemin parcouru. D'autres que moi auront autorité pour vous rappeler la naissance de cette société, désintéressée entre toutes, qui, depuis quinze années, en dépit des rudes épreuves imposées au pays, a su, à l'aide de ses seules ressources, créer une bibliothèque unique en son genre, ouvrir des expositions, instituer des concours, organiser des conférences, et enfin provoquer, je suis heureux de lui rendre ce public hommage, provoquer, dis-je, et obtenir cette importante réforme de l'enseignement du dessin, qui est désormais un fait accompli.

Ah ! messieurs, le lieu m'est en vérité favorable pour parler de l'avenir, à vous qui l'avez si laborieusement préparé au milieu de ce palais qui fut le champ de bataille pacifique où vous avez livré vos premiers combats, où vous venez de remporter une nouvelle victoire, plus éclatante encore que celles qui l'avaient précédée, entre tant de richesses, marquées toutes au coin du goût français, témoins éloquents de vos efforts et de vos progrès, entre vous tous, messieurs, ouvriers de la première heure et collaborateurs de la veille, réunis ici par une pensée commune, soucieux de la seule prospérité de la patrie française.

Ces six cents industriels, ces deux cents collectionneurs groupés autour d'un même

drapeau, ces nombreux artistes, ces maîtres qui ont apporté le concours de leur parole pour l'instruction du visiteur, ces écoles qui se sont empressées d'accourir à votre appel, n'est-ce pas toute une armée que vous avez recrutée, et n'ai-je pas le droit, après avoir rappelé les luttes, de célébrer aujourd'hui la victoire de toute cette légion de généreux convaincus ?

Quant à moi, messieurs, je suis heureux de vous féliciter aujourd'hui, comme je l'étais, il y a deux semaines, de dire toute ma pensée aux fondateurs du musée céramique et de l'école des beaux-arts de Limoges, hommes d'initiative aussi, qui ont rendu des services signalés à leurs compatriotes aussi bien qu'à l'État.

Il n'est que juste, d'ailleurs, de rapprocher de vous, dans ces bien cordiales félicitations, une autre société sœur de la vôtre, qu'une intelligente mesure a associée à votre exposition : je veux parler du musée des arts décoratifs. La création de ce musée est une de ces entreprises qui honorent ceux qui l'ont conçue, en attendant que le pays ait compris les avantages qu'il en peut retirer. Il ne tiendra pas à moi, messieurs, que ces avantages ne soient signalés à l'attention des pouvoirs publics, qui ne manqueront pas de me donner les moyens de vous aider dans le développement d'une œuvre nationale au premier chef.

Votre exemple a déjà porté ses fruits. On commence à s'occuper sur divers points du territoire de la création de musées industriels, précieux auxiliaires de l'enseignement et de l'atelier, source féconde pour l'éducation du peuple, si excellemment stimulé par le spectacle des yeux.

Croyez, messieurs, qu'ici comme en mainte autre occasion, le gouvernement de la République, s'il applaudit à votre initiative, n'entend pas pour cela rester spectateur oisif de vos efforts. J'en prends à témoin M. le ministre de la marine, qui a voulu, lui aussi, assister à cette fête, afin de couronner les élèves que vous avez appelés à vos concours, et parmi eux, les lauréats de l'école nationale, dont il a été un des brillants élèves avant d'en devenir un des plus éminents protecteurs.

Le gouvernement, vous disais-je, a pris à cœur de poursuivre la tâche que vous aviez entreprise, et, soutenu par l'appui significatif du parlement, il a déjà pu réaliser d'importantes réformes. Voulez-vous me permettre de vous les rappeler brièvement ?

C'est d'abord la création d'une inspection spéciale de l'enseignement du dessin, confiée à des hommes expérimentés et dévoués. L'enquête faite par leurs soins dans toute la France nous a permis, en appréciant toute l'étendue du mal, de chercher immédiatement les moyens d'y remédier.

Une commission fut chargée de préparer un projet de réorganisation pour l'enseignement du dessin dans les établissements universitaires. Présidée par le ministre lui-même, qui avait à cœur de ne rien négliger dans la vaste reconstitution qu'il étudiait alors, cette commission mit à profit les travaux du conseil qui l'avait précédée, et en peu de temps, la méthode fut précisée, méthode rationnelle, définie en dehors de toutes les exagérations systématiques et susceptible de servir de base générale à l'enseignement de toutes les branches du dessin, quels qu'en soient le développement et l'application. Des programmes ont ensuite été rédigés pour les lycées, les collèges et les écoles normales, ainsi que pour les écoles primaires élémentaires : les premières ont déjà reçu la sanction du conseil supérieur de l'instruction publique ; les autres ne tarderont pas à lui être soumis.

Pour les écoles de beaux-arts et de dessin des départements, si diverses par leurs tendances respectives ainsi que par leurs organisations, établies pour la plupart en vue des besoins locaux, il n'était pas possible, il eût même été dangereux de vouloir arrêter des programmes précis, enveloppant dans un moule unique des enseignements qui avaient leurs raisons de demeurer différents. Un conseil de surveillance et de perfectionnement a

été institué auprès de l'administration des beaux-arts; il a pour principale mission d'assurer l'unité générale de la méthode et de l'appliquer aux spécialisations des diverses écoles.

Son premier soin a été d'établir un musée pédagogique de l'enseignement du dessin, sorte de répertoire où sont réunies toutes les collections de modèles parmi lesquelles il n'y a qu'à choisir au fur et à mesure des besoins qui sont signalés. En même temps, des séries nouvelles ont été créées, d'autres sont à l'étude. Nous avons déjà pu, cette année, répartir nos envois de modèles entre près de deux cents établissements. C'est un grand pas de fait, sans doute; car vous savez mieux que personne, messieurs, l'influence considérable qu'exerce le choix des modèles sur la direction de l'enseignement. Les modèles sont le corollaire obligé de la méthode. Nous les possédons désormais, et, grâce à la réorganisation de nos ateliers de moulage, nous allons avoir les moyens de les produire en aussi grande quantité qu'ils nous seront demandés.

La méthode fixée et les modèles choisis, il nous restait à faire profiter les écoles des départements des bienfaits que leur assurait la générosité du parlement. Ici la tâche nous a été rendue facile par l'empressement des municipalités. Notre plan, d'ailleurs, était simple : dans les petites villes où il n'existait pas de cours spécial de dessin, nous nous sommes efforcés d'en faire créer un destiné surtout aux ouvriers et aux apprentis; dans les villes où le cours existait, nous avons obtenu qu'il fût étendu, parfois qu'il devînt une véritable école comprenant plusieurs branches d'enseignement. Enfin, là où des écoles fonctionnaient déjà, nous n'avons négligé aucun sacrifice pour leur accorder tout le développement dont elles étaient susceptibles. Nous nous appliquons maintenant à organiser des écoles régionales, abondamment pourvues de tous les éléments nécessaires à leur complet fonctionnement : modèles d'architecture, d'anatomie et de stéréotomie, moulages des chefs-d'œuvre de la sculpture, reproductions gravées et photographiées des principales toiles des galeries d'Europe, vues des monuments, ouvrages spéciaux. Nous voudrions voir chacun de ces grands établissements comprendre, dans une sorte de vaste musée d'études, tout ce qui pourrait faire de lui un centre utile à toute la région.

En même temps nous aidons à y créer des cours normaux, de façon que les jeunes gens qui voudront se présenter aux examens récemment institués puissent trouver dans leurs départements les moyens de se préparer à venir à Paris conquérir leurs diplômes. Au lieu d'une école normale spéciale pour les professeurs de dessin, nous aurons ainsi, dans douze ou quinze écoles de province, des sortes de cours normaux exclusivement réservés aux futurs professeurs, et en même temps que nous accordons aux municipalités les subventions nécessaires pour la création de ces cours, nous fondons des bourses d'études en faveur des jeunes gens qui nous sont particulièrement signalés.

Déjà deux sessions ont eu lieu pour ces examens; le nombre des candidats, le mérite des élus et, par-dessus tout, le nombre de ceux qui nous demandent des programmes pour s'y préparer, tout s'accorde à nous prouver combien cette création était nécessaire. Les professeurs de dessin cessent désormais d'être considérés comme enseignant un art d'agrément; ils sont sur le même pied que leurs collègues des autres enseignements; ils ont leurs cours normaux, leurs bourses d'études et leurs diplômes.

Définition de la méthode; rédaction de programmes pour les établissements d'enseignement secondaire et primaire; installation d'un musée pédagogique; choix de modèles; cours normaux, bourses et diplômes pour les professeurs; collections de tout ordre pour les écoles municipales; pour les élèves, prix de livres, de livrets de caisse d'épargne, et, à votre exemple, messieurs, fondations de bourses de voyage; création de cours de dessin partout où il n'en existait pas; organisation de grandes écoles régionales où seront enseignées

les applications de l'art à l'industrie : voilà, messieurs, ce que nous avons fait et ce que nous cherchons à faire.

Sans doute, tout n'est pas fait. Il est, d'ailleurs, des buts qui semblent reculer à mesure qu'on se rapproche d'eux. C'est ce qui se produit dans tout ce qui touche à l'éducation, et surtout à l'éducation populaire. Il convient à une démocratie comme la nôtre, consciente des besoins de tous ceux qui la composent, de placer bien haut son devoir, et de se préoccuper sans relâche de l'amélioration du sort de chacun de ses membres : elle y aura contribué pour une large part, quand, à quiconque l'aura voulu, elle aura donné la véritable émancipation, en lui assurant des moyens de travail.

C'est là, messieurs, ce que vous avez si merveilleusement compris, vous, patrons dont la vie est intimement liée à celle de l'ouvrier, et vous, amateurs éclairés, qui avez apporté à l'œuvre commune le concours de votre zèle et de votre amour de tout ce qui se rapporte aux choses de l'art. Soyez-en tous félicités, messieurs, car l'œuvre est bonne et les résultats en seront durables.

Et vous, jeunes élèves qui m'écoutez, rapportez dans vos écoles et dans vos ateliers cette féconde émulation que l'Union centrale sait si heureusement éveiller entre vous. N'oubliez pas surtout que la principale valeur de vos premiers succès consiste dans le travail qu'ils vous ont coûté, et ne perdez pas de vue l'exemple de l'Union centrale qui n'a existé et grandi que parce qu'elle a voulu.

DISCOURS DE M. HENRI BOUILHET

PRESIDENT DE L'EXPOSITION

Mesdames et Messieurs,

Quelques jours à peine nous séparent du moment où seront dispersées les splendeurs que le palais des Champs-Élysées avait abritées sous son toit. A la fin de cette semaine, l'exposition du Métal de 1880 aura vécu.

Permettez à celui des membres du conseil de l'Union centrale que ses collègues avaient plus particulièrement chargé du soin de présider à son organisation de vous retracer en peu de mots les idées qui l'ont fait naître, les résultats qu'elle a produits et les conséquences que nous sommes en droit d'en espérer pour l'avenir.

Dans les cinq expositions que l'Union centrale a déjà organisées, toutes les industries qui relèvent de l'art avaient été appelées, toutes avaient plus ou moins donné les preuves de leur vitalité, la mesure de leurs progrès. Si une leçon d'ensemble se dégageait de ces expositions, elles n'offraient pas au travailleur qui veut s'instruire, au producteur qui cherche à se perfectionner, à l'amateur et à l'artiste, une étude suffisamment complète de leur art de prédilection.

A un degré moins intense que dans les expositions universelles, où la curiosité du public, sollicitée de tous côtés à la fois, s'émousse au contact de tant de merveilles accumulées sur un même point, nos expositions générales présentaient une sorte de confusion qui pouvait charmer le visiteur par la variété, mais où les produits, se disputant l'intérêt sans méthode, au gré des exposants, obligeaient celui qui veut comparer et s'instruire à un effort considérable pour concentrer son attention et dégager l'objet de son étude.

C'est pour obvier à cet inconvénient que l'Union centrale s'est résolue à faire ses expositions divisionnaires, qui, prenant la matière comme base d'une classification rationnelle, devaient marquer un nouveau progrès dans son développement.

Nous avons classé toutes les industries auxquelles l'art et le goût peuvent apporter une modification heureuse, dans l'ordre logique que nous désignaient les matières qu'elles emploient.

Nous avons appelé en premier les industries du métal, non parce qu'elles pouvaient avoir notre prédilection, — toutes les industries d'art sont égales devant l'Union centrale, dès qu'elles impliquent la recherche d'un élément d'élégance et de beauté, — mais parce que, le principe admis, il fallait bien faire un choix et fixer un ordre dans lequel chacune des industries serait successivement mise sous les yeux du public.

En 1882, les tissus, le bois, le papier, seront appelés à leur tour et nous feront passer en revue les progrès que les industriels, habiles à les transformer en leur imprimant la

marque souveraine de l'art et du goût, ont accomplis depuis l'Exposition universelle de 1878.

C'est vous dire à l'avance le charme et l'intérêt que présentera une exposition, dans laquelle seront réunies les œuvres du mobilier et de la tenture, dont les combinaisons ingénieuses embellissent nos demeures et sont l'attrait du foyer de la famille; — où l'on verra les splendeurs du costume et les recherches de la toilette que la mode, avec une fertilité d'imagination que rien n'arrête, transforme et assujettit au caprice du moment, en imposant des lois que le monde entier s'empresse d'accepter, lorsque la Parisienne les a dictées dans sa souveraineté féminine; — où se trouveront enfin les innombrables transformations du papier, dont les feuilles, réunies ou dispersées, éveillent les premières sensations de notre intelligence, consacrent les œuvres de l'imagination et du goût, enregistrent les découvertes de l'esprit humain, ou charment les heures de notre solitude.

Comme cette année, nous organiserons, pour 1882, des concours entre les artistes et entre les industriels. Si les résultats obtenus en 1880 n'ont pas été, pour toutes les industries, aussi brillants que nous l'aurions désiré, il n'est pas moins certain que les efforts faits dans quelques-unes, et les remarquables produits qui en ont été la conséquence, sont de nature à nous engager à persévérer dans cette voie; et, comme le temps est un puissant facteur dans la création des objets d'art et de goût, l'Union centrale se mettra à l'œuvre au lendemain même de l'exposition pour préparer les nouveaux programmes de ses prochains concours.

Nul doute que les industries du mobilier, du costume et du livre ne nous fassent assister à un spectacle vraiment digne de l'intérêt que nous portons à leur développement.

Ceux de nos industriels qui sont venus cette année ont admirablement compris le but que s'était proposé l'Union centrale, et ils ont montré, par l'organisation de leurs expositions respectives, que le programme qui leur avait été donné avait été bien conçu. Les plus anciens et les plus remarquables représentants de l'industrie du métal, comme les plus nouveaux et les plus modestes, ont tenu à honneur de figurer dans ce premier concours et à affirmer leur sympathie pour l'œuvre que nous poursuivons.

Leur nombre doit satisfaire les ambitions les plus exigeantes; 562 exposants, en effet, parmi lesquels 321 appartenant aux industries du métal, ont répondu à notre appel. En 1876, l'Exposition générale des industries d'art n'en avait réuni que 502, et celle de 1874, dont on se rappelle encore le succès, n'en avait compté que 282.

Si l'industrie s'est empressée d'accourir et si le nombre de nos exposants s'est accru, il est un fait que nous ne pouvons pas dissimuler, c'est que nous n'avons pas trouvé dans le nombre des visiteurs une augmentation correspondante.

La faute en est vraisemblablement à la saison dans laquelle nous devons organiser nos expositions. Le public que nos fêtes intéressent est absent de Paris, et celui qui reste ne vient en foule que s'il est sollicité par des moyens indignes du but élevé que poursuit l'Union centrale; aussi notre Société, qui a conscience de la grandeur de sa tâche, répugne aux exhibitions tapageuses et se déclare satisfaite, lorsqu'elle voit la qualité du visiteur et l'intérêt qu'il apporte à ses études remplacer le nombre des oisifs et la curiosité vulgaire des indifférents.

Si nous exprimons un regret, c'est que notre ambition est haute, car le public avide d'apprendre n'a pas manqué au spectacle auquel nous l'avions convié. Dimanche 14 novembre, le nombre des entrées constatées était de 194,891. A pareille époque, en 1876, il n'était que de 190,043, et nous ne comprenons pas dans ces chiffres les entrées gratuites que nous avons libéralement distribuées.

Enfin, nous avons la certitude aujourd'hui que la totalité des recettes dépassera celles de 1876, qui étaient déjà en progrès sur les années précédentes.

Ces résultats, nous les devons à vous tous, messieurs les exposants, nous les devons aussi à ceux qui nous ont aidés dans l'accomplissement de notre œuvre; nous leur en adressons nos vifs remerciements : à M. Béziès, notre secrétaire général, dont l'activité ne s'est pas ralentie un instant; à M. Lorain, notre architecte, qui, frappé dans ses plus chères affections de famille, au début de notre exposition, n'en a pas moins donné à notre œuvre un concours aussi habile que dévoué. Nous ne devons pas non plus oublier dans l'expression de notre gratitude les hommes d'intelligence, de savoir et de goût qui, dans nos différents comités d'initiative, nous ont apporté l'autorité de leur expérience et l'appui réconfortant de leur présence et de leurs conseils. Sans eux, l'Union centrale aurait eu grand'peine à réunir un si grand nombre d'exposants, à donner tant d'éclat à l'exposition du métal. — A tous, nous disons : Merci.

Mais ce n'était pas tout d'avoir préparé l'exposition du métal, de l'avoir ouverte et conduite à bon port, il fallait encore résumer l'enseignement qui se dégageait du spectacle que tant d'œuvres remarquables avaient offert au public.

C'était là l'œuvre du jury; l'Union centrale tient à le remercier tout entier dans la personne de son président général, M. Paul Dalloz, et des présidents de section, MM. Carrier-Belleuse, Fontenay, Barbedienne et Victor Paillard. Pendant près de deux mois, il a étudié, comparé, jugé et enfin laissé dans des rapports remarquables les traces vivantes et lumineuses de ses délibérations.

L'Union centrale ne les enfermera pas dans ses archives; avant peu, ils seront publiés, et plus heureux que les lauréats de l'Exposition universelle, qui attendent encore la publication des rapports de 1878, nos exposants pourront bientôt connaître les motifs qui ont déterminé le jury dans ses choix. Les hommes éminents qui les ont écrits, M. J. Guiffrey, rapporteur du jury général, M. Racinet, rapporteur du jury des écoles; MM. Edmond About, Paul Mantz, Corroyer, René Ménard, rapporteurs des jurys de l'industrie, auront la satisfaction de voir promptement ainsi tirer profit et enseignement de leurs critiques ou de leurs éloges, par tous ceux qui sont intéressés à les connaître.

Ces rapports présentent un véritable tableau d'ensemble de l'état des arts du métal en 1880; plusieurs d'entre eux pourraient servir de dernier chapitre aux ouvrages, que publie M. René Ménard sur l'art du métal, ou que publiera bientôt, nous l'espérons, M. Paul Mantz, lorsqu'il voudra bien réunir, à notre grande joie, les remarquables études qu'il a faites depuis vingt ans sur l'orfèvrerie de tous les temps et de tous les pays.

A l'exposition moderne du métal nous avons eu la bonne fortune d'ajouter l'exposition de l'œuvre la plus considérable peut-être qu'un architecte ait jamais produite. Les objets en métal exécutés sous la direction de Viollet-le-Duc et les merveilleux dessins que le maître a faits pour les orfèvres, les bronziers, les plombiers, les serruriers de notre temps, ont confirmé à ceux qui le savaient, ont révélé à ceux qui l'ignoraient, l'influence considérable qu'un architecte de génie peut exercer dans les industries décoratives.

Enfin, cette année, par une innovation heureuse, l'Union centrale avait appelé les artistes décorateurs à présenter au public, dans un cadre bien approprié, où dans les mêmes salles, tableaux et sculptures, dessins et maquettes se compléteraient sans se nuire, un ensemble de leurs travaux les plus remarquables.

Des peintres et des sculpteurs, des maîtres, comme MM. Puvis de Chavannes, Lechevallier-Chevignard, Mazerolle, Ch. Lameire, Ehrmann, Guillaume, Carrier-Belleuse, Moreau, Train, Gauthier, nous ont initiés aux secrets de leurs ateliers, à l'enfantement de leurs œuvres. En leur ouvrant gratuitement les portes de son exposition, l'Union centrale savait bien qu'elle préparait pour les gens de goût un spectacle de haut intérêt; et, pour nos industries d'art, un grand enseignement.

Et comme si les leçons écrites sur tous les murs, dans toutes les salles, du rez-de-chaussée au premier étage, n'étaient pas suffisantes, nous avons voulu que des conférences sur les arts du métal, faites par des membres de l'Institut, comme M. Charles Blanc, des membres du jury, comme MM. Moreau et Saulnier, des professeurs, comme MM. Dalsème, Reiber, Gauttard, vinssent, par l'autorité de la parole, achever l'éducation du visiteur.

Notre œuvre, pour cette année, aurait été incomplète si nous n'avions pas réussi à doubler le succès de l'Exposition moderne par l'attrait du Musée rétrospectif du métal.

Nous ne saurions remercier assez de son zèle et de son activité la commission qui s'était chargée du soin de le former sous la présidence du sympathique directeur des Gobelins, M. A. Darcel, et avec le concours de nos amis Courajod, Lajolais, de Champeaux, de Liesville et Lambin, dont la vigilance nous a rendu moins lourde la responsabilité qui nous incombait. Quelques mots vous feront comprendre à quel labeur s'était vouée la commission exécutive. Deux cent quatorze amateurs ont confié à l'Union centrale plus de dix mille œuvres d'art se rapportant toutes à l'or, à l'argent, au bronze, au cuivre et au fer; et les hommes les plus compétents n'estiment pas à moins de quinze millions la valeur des objets réunis. Ce qu'il a fallu faire de démarches pour décider les amateurs à se séparer temporairement de leurs trésor, ce qu'on a dû apporter d'ordre, de méthode, de zèle, au milieu des difficultés sans nombre d'une organisation hâtive, à l'époque la plus chaude de l'année, pour recevoir, classer, décrire ces dix mille objets, en moins de trente jours, c'est vous dire quelle reconnaissance l'Union centrale a contractée envers les membres de cette commission, envers les amateurs qui ont généreusement ouvert les trésors de leurs collections, envers les érudits qui ont consigné, dans un catalogue de 232 pages, le souvenir de ce magnifique musée. Demain, hélas! cette luxueuse exposition va se disperser. Nous ne pouvons nous empêcher d'exprimer un regret, en pensant que toutes ces richesses vont retourner chez leurs heureux propriétaires, loin des regards du public, au fond d'armoires jalouses ou de vitrines inabordables, et que le souvenir de ces assises de l'art du métal restera seul dans l'esprit de ceux qui ont eu la bonne pensée d'y venir fortifier leurs aptitudes et leurs aspirations.

Mais nous avons aussi la conviction que tant d'efforts n'auront pas été inutiles, et que si une société, qui puise ses ressources dans l'initiative privée et dans la passion de ses membres pour tout ce qui peut contribuer à la grandeur de notre pays, a fait preuve d'une vitalité si féconde, c'est qu'il y a, au fond des idées qu'elle défend et propage, une grande œuvre qu'il faut soutenir et développer.

Depuis dix-huit ans, l'Union centrale travaille au problème du relèvement de nos industries d'art et de l'enseignement du dessin. Elle a déjà eu la satisfaction d'avoir vu ses idées sur l'enseignement adoptées et propagées par l'État.

Depuis trois ans, une autre société née de ses entrailles, le Musée des arts décoratifs, s'efforce de prouver qu'il est une institution nécessaire.

Vous savez tous qu'à l'étranger les idées que nous avons défendues ont été mises en pratique; vous savez aussi comment elles se sont développées : à Londres, à Bruxelles, à Vienne, à Berlin, à Munich, partout, des musées et des écoles se sont créés sur le modèle et avec les programmes que nous avons élaborés.

Comme toujours, l'idée appartient à la France; mais, ainsi que la graine emportée par l'oiseau voyageur passe les mers et les monts pour prendre racine sur une terre hospitalière, loin du pays qui l'a vu naître, ainsi l'idée française est allée germer sur le sol étranger et ne reviendra fleurir au pays natal qu'après avoir porté des fruits pour les autres.

Il est donc temps qu'aujourd'hui l'État se souvienne que notre pays a vu naître les premiers musées rétrospectifs, et que les collections temporaires que l'Union centrale a

réunies si laborieusement tous les deux ans doivent enfin servir de base pour constituer un Musée permanent des arts décoratifs. Car, il ne faut pas l'oublier, c'est en propageant chez lui nos méthodes d'enseignement, c'est en s'inspirant des vérités que l'Union centrale a proclamées, que l'étranger s'est armé contre l'industrie française.

Si nous consultions les statistiques, il nous serait facile de démontrer, chiffres en main, que des pays voisins ont vu l'exportation des produits de leurs industries d'art augmenter depuis quinze ans dans une large proportion, tandis que l'exportation des industries françaises, dans lesquelles l'art intervient, restait stationnaire.

C'est une ligue qu'il faut créer contre l'envahisseur. Pour ne pas porter les armes sur notre territoire, l'étranger n'en est pas moins redoutable, lorsqu'il arrive avec les mains pleines de produits séduisants. Ce n'est pas trop de tous nos efforts, ce n'est pas trop du puissant appui de l'État pour repousser l'invasion.

RAPPORT GÉNÉRAL PAR M. J.-J. GUIFFREY

Mesdames et Messieurs,

Le premier jour complémentaire de l'an VI de la République française, sous la présidence du citoyen François de Neufchâteau, ministre de l'intérieur, s'ouvrait, à Paris, la première des expositions de l'industrie.

Sous un léger abri, élevé à la hâte, prenaient place, pour quinze jours, cent dix concurrents appartenant à la capitale et à quelques-uns des départements voisins. Douze médailles seulement avaient été promises. On y ajouta treize mentions.

Tels furent les modestes débuts d'une institution qui devait exercer une influence si profonde sur le développement de la prospérité publique.

A notre pays donc revient l'honneur d'avoir donné l'exemple d'être entré dans cette voie nouvelle. N'était-ce pas lui également qui, un siècle auparavant, avait organisé la première exposition de peinture et de sculpture.

Ce timide essai avait donné des résultats encourageants. Il fut renouvelé en l'an IX et en l'an X. Bientôt, une fondation due à l'initiative de quelques hommes éminents allait, de son côté, imprimer une active impulsion à l'industrie nationale. Recrutée parmi les savants, les hommes d'État, les ingénieurs, les chefs de manufacture, la *Société pour l'encouragement de l'industrie nationale* s'était proposé pour objectif de favoriser l'esprit de recherches, de provoquer les inventions utiles, de faire tourner au profit de l'industrie les grandes découvertes de la science humaine.

Toutefois son rôle se bornait aux applications pratiques de la science. Les questions de forme ou de décoration ne devaient point la préoccuper. Il fallait penser à l'utile avant de songer à l'agréable. On avait pourvu d'abord au plus pressé.

Dans cet oubli de l'art il y avait un grand danger. On fut longtemps avant de s'en apercevoir. Durant cinquante années, les admirables ressources du génie français suppléent en partie à l'insuffisance de l'enseignement.

La France même s'endormait, confiante en sa suprématie, quand un cri d'alarme vint la tirer de son apathique sécurité. Les nations voisines avaient travaillé sans relâche, et, après un intervalle de dix années, nous disputaient la victoire sur le terrain même de nos plus éclatants succès.

Dans ce pressant péril, le sentiment des besoins de la situation apparut à quelques hommes d'initiative et de dévouement, et l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* se mit à l'œuvre. Son but est maintenant connu du public. Voici dix-huit ans qu'elle est sur la brèche, organisant des concours, ouvrant des expositions, réclamant avec instance un enseignement des arts du dessin plus général, plus intelligent, plus rationnel.

Aux ouvriers de la première heure se sont jointes de nouvelles recrues également animées d'un vif amour pour le bien public et la prospérité du pays, et vous entrevoyez enfin l'heure où vos efforts seront couronnés de succès.

Évitant avec soin la réclame bruyante de certaines spéculations qui couvrent d'un prétexte scientifique leur but mercantile, votre Société, toujours fidèle à son programme, n'a jamais eu d'autre souci que la démonstration de cette grande vérité : l'union nécessaire de l'art et de l'industrie. La preuve est faite aujourd'hui. D'autres peuples ont reconnu depuis longtemps l'évidence de cette doctrine. Malheur à ceux qui s'attardent dans l'indifférence !

Après cinq expositions auxquelles avaient été conviées toutes les industries qui ne sauraient vivre sans le concours de l'art, le conseil supérieur de l'Union centrale a voulu rendre l'enseignement qui résulte de ces solennités périodiques plus sensible et plus instructif. De là le classement inauguré en 1880. Cette année se trouvaient réunis les industriels qui empruntent au métal leurs moyens d'expression. Bientôt ce sera le tour du bois et des tissus, puis viendra celui de la pierre, de la terre et du verre.

Toutefois, il eût été bien rigoureux de fermer la porte à des amis dont le concours n'a jamais fait défaut à votre œuvre. Il a semblé que ces nouvelles expositions ne perdraient rien de leur caractère technique et spécial, et gagneraient en attrait comme en variété auprès du public, si l'on y admettait les anciens habitués de toutes nos réunions. Ils étaient donc les bienvenus, tous ces habiles décorateurs du bois ou de la terre, qui ont tenu à affirmer, cette fois encore, leur sympathie, qui ont pensé avec raison qu'il ne saurait y avoir de bonne fête sans eux à l'Union centrale.

L'intérêt dominant de votre sixième exposition devait donc se trouver dans les diverses transformations du métal. Si l'on avait pu concevoir quelque crainte sur l'issue de cette innovation, le bon accueil qu'elle a reçu des exposants d'abord, puis des visiteurs, a prouvé que l'idée était juste et qu'on l'avait comprise.

Les jurys ont été unanimes à constater l'importance et l'intérêt des œuvres présentées, qui, divisées en treize classes, se groupaient en quatre grandes sections soumises à quatre jurys distincts. C'est le plus vif regret de votre rapporteur général de ne pouvoir présenter qu'un aperçu général et forcément bien incomplet des savantes et consciencieuses études rédigées par le rapporteur de chaque jury. MM. About, Paul Mantz, Corroyer, René Ménard ont écrit avec talent un chapitre de l'histoire de l'industrie française; ce chapitre sera souvent consulté et cité dans l'avenir.

La première section réunissait les modèles décoratifs des artistes et les grandes publications relatives au travail des métaux. Jamais encore pareil ensemble n'avait paru sous les yeux du public. Avec quelle libéralité les artistes ont ouvert leurs cartons, les chefs de l'industrie parisienne ont exposé les dessins des merveilles qui ont assuré la réputation de leur nom, vous le savez.

Deux salles attiraient surtout l'attention. Ici, se trouvait réuni l'œuvre immense de ce dessinateur incomparable, de cet infatigable travailleur qui, par-dessus toutes ses éminentes qualités, a pour nous l'immense mérite d'avoir renoué, de notre temps, la grande tradition française. Là, un peintre décorateur de la fière école, qui se rattache aux plus illustres Florentins, nous présentait la synthèse d'une carrière consacrée au culte de l'art le plus élevé. Quel admirable enseignement dans ces belles ordonnances aux lignes pures, aux nobles harmonies ! Autour de ces deux maîtres, si différents et si nobles l'un et l'autre, se pressait toute une pléiade d'éminents décorateurs, peintres, sculpteurs, architectes. N'est-ce pas à ces excellents artistes que nos fabricants doivent leurs meilleurs modèles ?

Les cadres envoyés par quelques-unes des premières maisons industrielles de Paris

résumaient l'histoire des arts du métal depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Que de variété, que de séductions, quels trésors d'invention dans ces croquis originaux qui rappellent les noms de Ballin, de Guillaume Jacob, des Roittiers, de Germain, de Gouthière, toutes ces gloires des siècles écoulés! Rendons en passant un hommage aux artistes d'hier qui, comme Feuchère et Klagmann, ont tenu haut et ferme, dans des temps difficiles, le drapeau de l'art décoratif.

Où trouver, si ce n'est ici, dans ces salles si bien garnies, toutes pleines d'admirables modèles, les éléments constitutifs d'un musée des arts du métal? Mais prenez garde! L'étranger vous guette, et soyez sûrs qu'il vous enlèvera, si vous ne vous en assurez bien vite la possession pour l'instruction des générations futures, ces précieux trésors. Il en doit bien d'autres à notre longue insouciance.

A côté des œuvres envoyées par des artistes depuis longtemps hors concours dans toutes les expositions, le jury a distingué plusieurs compositions largement conçues, dont les auteurs, encore à leurs débuts, font concevoir pour l'avenir de légitimes espérances. Il y a là de sérieux efforts, une recherche intéressante de l'originalité, un souvenir des bonnes époques, des modèles enfin qui répondent aux exigences de la critique la plus difficile.

Puis voici les grandes publications modernes qui réunissent aux types les plus parfaits du passé la reproduction des œuvres les plus vantées de notre temps.

Jamais, certes, aucune époque n'a mis à la portée du travailleur une pareille masse de documents. Mais cette profusion même ne va pas sans quelque danger. N'est-il pas à craindre que cet entassement d'exemples empruntés à tous les âges et à tous les styles ne jette un certain trouble dans les esprits? N'y a-t-il pas à opérer un triage sévère dans ces modèles des âges écoulés? Sans doute le goût, dans ses caprices, n'y regarde pas de si près. Toute œuvre est précieuse, selon certaines gens, qui porte sa marque authentique d'ancienneté. Mais notre esthétique à nous ne saurait être la même que celle des habitués de l'hôtel des ventes, et, plus le fanatisme pour l'objet de pure curiosité devient aveugle, insensé, plus le devoir s'impose à ceux qui tiennent pour les principes éternels de l'art de protester et de réagir contre un engouement dangereux.

Heureusement, les éditeurs qui sont l'honneur de la librairie française ont vu l'écueil. Ils savent discerner les artistes les plus aptes à conduire dans une bonne voie leurs grandes entreprises. Il y a loin des exemples qu'ils proposent aujourd'hui aux publications déjà vieilles de trente ou quarante années. De ce côté donc, progrès évident, progrès immense.

Du jury de la deuxième section relevaient les troisième, quatrième, cinquième et sixième classes comprenant tous les métaux précieux : l'orfèvrerie, la bijouterie, la joaillerie, la lapidairerie et l'horlogerie. L'horlogerie, à vrai dire, n'est pas une classe séparée. Ou bien elle rentre dans la bijouterie, quand on considère les boîtiers délicats, les châtelaines finement ciselées, revêtues d'une parure de pierres ou d'émaux; ou bien elle n'arrive que comme accessoire dans les riches pendules dont la statuaire ou le bronze font les principaux frais.

Chez l'horloger proprement dit, préoccupé avant tout de la question technique, on remarque un double courant. Tandis que l'un tient à montrer sous une enveloppe transparente la disposition ingénieuse des roues et des engrenages, un autre dissimule de son mieux tout le mécanisme qui fait mouvoir les aiguilles et ne laisse apparaître qu'un cadran porté par un mince support. Aussi l'exposition de l'horlogerie, si l'on excepte les noms depuis longtemps hors concours, n'a-t-elle pas paru au jury se distinguer par des qualités de style suffisantes pour mériter une des premières récompenses.

Les trois autres classes de la deuxième section, l'orfèvrerie, la bijouterie, la joaillerie, ont mis les juges dans un réel embarras. Ici, le nombre des concurrents, la qualité des

objets exposés, ont paru assez grands pour justifier la proposition d'une augmentation de médailles.

L'orfèvrerie, une des vieilles gloires de l'industrie parisienne, se montre aujourd'hui aussi habile et plus savante qu'à aucune époque. A quoi bon payer si cher les chefs-d'œuvre de nos anciens orfèvres, quand on les imite à s'y méprendre ? A part la question de rareté, les pièces modernes peuvent soutenir, sous le rapport de l'exécution, la comparaison avec les productions les plus vantées du passé.

Que manque-t-il donc à nos habiles argentiers pour égaler leurs prédécesseurs ? Ce qui fait également défaut au corps tout entier de nos industriels artistes, c'est-à-dire le don de l'invention. On le voit bien, si l'on s'arrête devant certaines vitrines qui révèlent une inquiète recherche de formes et de décorations nouvelles. L'excentricité dépasse parfois toute limite. Comment voulez-vous qu'on emploie des vases qui n'inspirent aucune confiance dans leur stabilité, des tasses carrées, des couteaux et des fourchettes hérissées de saillies dangereuses pour les mains délicates qui seraient tentées de les employer ?

Vouloir sortir des sentiers battus, c'est assurément fort louable; mais si vous n'obtenez des résultats nouveaux qu'aux dépens de la forme, au mépris de la commodité, on vous criera : Halte là ! On vous rappellera que la première condition d'un objet créé pour un usage journalier est de bien répondre à sa destination. Ceux qui oublieraient cette loi essentielle auraient beau déployer toutes les ressources de l'imagination la plus fertile, l'habileté de l'outil le plus exercé, ils auraient manqué le but.

Mais empressons-nous d'ajouter qu'il y a bien plus à louer qu'à critiquer dans les pièces exposées par les hommes qui sont à la tête de cette importante industrie. Chaque jour apporte une découverte, une nouvelle application pratique de la science. Parmi les innovations, il faut citer l'orfèvrerie martelée à reliefs polychromes si remarquée en 1878 dans les envois de l'Amérique. Il n'est pas un de nos fabricants qui n'ait cherché la solution du problème; beaucoup l'ont trouvée. Le procédé de décoration par « impression naturelle », qui retrace dans le métal tous les détails, toutes les délicates nervures d'une feuille, ne date que d'hier. C'est une des révélations de la présente exposition.

La classe de l'orfèvrerie comprenait deux catégories bien tranchées d'exposants. Aussi, après avoir loué et récompensé les œuvres destinées au décor de la table, le jury a-t-il exprimé le vœu qu'une des premières médailles fût décernée à l'une des maisons qui se distingue par la supériorité de son goût dans l'orfèvrerie religieuse.

A Viollet-le-Duc surtout, à ses conseils, à ses modèles, cette ancienne industrie nationale doit sa renaissance. Peut-être serait-il temps, maintenant qu'elle possède tous les secrets dont nos pères savaient tirer si grand parti, de chercher autre chose que l'imitation un peu exclusive du moyen âge, de créer pour d'autres temps un mode d'expression différent, une langue nouvelle.

La difficulté de fixer la limite précise séparant l'orfèvrerie de la bijouterie avait fait réunir, au siècle dernier, en une seule les deux corporations jadis séparées. De nos jours, les deux métiers se rapprochent de plus en plus et se confondent souvent. Si le but diffère, les procédés d'exécution sont semblables; la décoration part du même principe; aussi les plus habiles bijoutiers sont-ils souvent des orfèvres fort distingués.

Toutefois, le jury a remarqué avec regret que la bijouterie proprement dite, l'industrie mettant en œuvre les métaux précieux sous leur aspect naturel pour la parure de la femme, tend de plus en plus à disparaître. La pierre, le diamant surtout, fait à l'or une concurrence redoutable, et le plus noble métal est presque réduit à se faire humble, à se cacher, pour laisser toute la place à son éclatant rival. Il y a là autre chose qu'une mode

passagère. Sans insister sur les mobiles d'une préférence calculée qui n'a rien à voir aux questions de goût, il était nécessaire de constater ce grave symptôme.

Par contre, l'assemblage et le montage des pierres n'avait jamais atteint le degré de perfection auquel nous les voyons parvenus. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus de l'art infini avec lequel ces minces et solides attaches disparaissent sous un éblouissement de feux étincelants, ou des formes d'un naturel exquis, tour à tour empruntées au règne végétal ou au monde des animaux. Dans ce besoin de changement incessant qui caractérise notre temps, les limites d'un goût sévère n'arrêtent pas toujours le chercheur. Mais la mode, dans ses réactions soudaines, aura bien vite fait justice de certaines excentricités.

Si menaçante que soit l'invasion du diamant, le métal ne s'avoue pas encore vaincu. Il a ses champions, et de vaillants champions, je vous assure, qui savent prouver qu'on a tort de négliger les ressources infinies de l'or. L'un s'inspire des bijoux grecs ou étrusques et n'attend rien que de la délicatesse du travail et de la magnificence de la matière. Un autre sait combiner la couleur de l'émeraude ou du rubis avec les brillants effets de l'émail. Le bijoutier émailleur a remis en honneur les procédés qui faisaient la gloire des grands artistes de la Renaissance. On aurait peine à distinguer, dans bien des cas, l'imitation du modèle.

Un groupe de bijoutiers consacre exclusivement ses talents à un ordre tout spécial de travaux. Longtemps l'art du lapidaire fut en complet oubli. Nous assistons à sa résurrection. Dans la monture des cristaux et des gemmes, le goût n'est plus guidé par la destination de l'objet ; aussi la perfection du travail fait-elle tout le prix de ces ornements exquis relevant et faisant valoir une admirable matière.

L'importance des œuvres qui constituaient le domaine de la deuxième section a paru exiger un nombre de récompenses supérieur à celui des prix proposés par l'Union centrale. Est-il besoin d'ajouter que le jury a facilement obtenu gain de cause auprès des organisateurs de l'exposition, et qu'il a pu couronner ainsi tous les genres et tous les mérites, non seulement parmi les chefs de maison, mais encore parmi les collaborateurs ?

En passant des métaux précieux aux métaux usuels, nous constaterons, avec le rapporteur des classes sept, huit, neuf, dix et onze, qui forment la troisième section, un ensemble d'efforts et de résultats des plus intéressants.

Ici, d'ailleurs, nous rencontrons plusieurs industries sans rivales dans les pays étrangers. La réputation du bronze d'art français semble depuis longtemps ne plus pouvoir grandir, et chaque exposition vient révéler d'incessants progrès, de nouveaux perfectionnements dans la fabrication.

A côté des ateliers anciens ou récemment fondés, qui s'occupent de la reproduction des œuvres de la sculpture, d'autres maisons se consacrent spécialement à l'imitation des bronzes anciens, un des luxes de l'ameublement aux XVIIe et XVIIIe siècles. On ne saurait pousser plus loin l'exactitude dans la copie.

Le jury de la troisième section, en signalant l'exécution irréprochable de certaines œuvres, dans la serrurerie d'art notamment, n'a pu s'empêcher d'indiquer un danger. La dextérité de l'ouvrier ne connaît plus de limites, c'est incontestable. Sous sa main, le fer s'assouplit, devient docile, obéit à tous les caprices de la volonté, on ne peut le nier. Mais cet étalage d'une étonnante virtuosité répond-il à toutes les exigences du goût ? Une grille de fer doit avant tout présenter l'aspect d'une inflexible rigidité. Si vous la décorez de guirlandes et de minces feuilles de métal patiemment martelées, vous la dénaturez, vous la faites mentir.

A part ces réserves, la serrurerie d'art montrait ici de véritables chefs-d'œuvre de maîtrise et auraient pu disputer la palme aux ouvrages de ferronnerie des temps passés, représentés par tant de spécimens intéressants dans les galeries du premier étage.

Bien d'autres métaux que le fer reçoivent des applications industrielles où l'art entre pour une part plus ou moins large.

Le repoussage du cuivre et du plomb au moyen du marteau donne aujourd'hui des résultats surprenants. Le sculpteur n'a plus à craindre que son œuvre s'affaisse sous le poids de la matière, et les statues gigantesques peuvent s'élever désormais, sans danger pour la solidité des piliers, au sommet des édifices les plus élancés.

Le plomb, sous un marteau habile, sait revêtir les formes les plus délicates. Ses partisans ont démontré que rien ne lui est impossible. Maintenant que la preuve est faite, le jury l'engage à rester dans son domaine et à ne pas rechercher à plaisir les difficultés pour l'unique satisfaction d'étaler plus de dextérité que de goût.

La quatrième et dernière section réunissait les deux pôles extrêmes de l'exposition. En effet, à côté de la classe première, consacrée à la métallurgie, aux outils et procédés, elle avait à examiner la classe 12 qui, sous le nom élastique de métiers annexes, invitait au concours de véritables artistes.

Se conformant aux intentions du programme, le jury a passé en revue avec grand soin et avec un véritable plaisir les deux salles où se trouvaient groupées, d'un côté la gravure, d'un autre côté l'émaillerie. La première ne pouvait songer à entrer en lutte avec les concours du Salon annuel des beaux-arts; de là une infériorité forcée. Toutefois, on remarquait de bonnes applications industrielles, de curieux essais de gravure et de ciselure à l'acide. Le résultat cherché n'est pas encore obtenu ; mais ces tentatives partent d'une idée juste et, par conséquent, ne peuvent manquer d'aboutir.

Du côté de l'émaillerie, si l'on avait à regretter l'absence de certains maîtres qui ont rendu à cet art tout son éclat, on constatait néanmoins un ensemble de talents fort respectable. Nombre de pièces remarquables se trouvaient disséminées dans les vitrines de la nef. Le jury n'a rien négligé et son examen lui a laissé l'impression la plus favorable. Sans doute nous ne possédons pas, nous n'aurons probablement jamais la minutieuse patience des Orientaux. Qu'importe, si nous obtenons par des moyens différents des effets aussi étonnants? Plus d'un Japonais, croyez-le bien, s'est arrêté avec admiration devant les merveilleux émaux de certains de nos cloisonneurs.

Il reste à parler des concours spéciaux du métal, au nombre de trente-trois, qui complétaient cette sixième exposition. Quelques rapides observations suffiront pour tirer de cette nouvelle institution l'enseignement qui en ressort.

Dans chacune des industries qui mettent en œuvre le métal, un double concours était ouvert : l'un pour les dessinateurs et modeleurs à qui on demandait simplement un projet; l'autre pour les artisans qui exécutent; ceux-ci devaient fournir une pièce achevée. Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué que cette division même exigeait des concurrents des qualités assez différentes? Si à l'une comme à l'autre de ces deux catégories s'imposait la loi de subordonner le décor à l'emploi de l'objet, à sa destination pratique, il est bien évident que l'invention jouait un rôle prépondérant dans les cours de composition, tandis que, dans ceux des œuvres exécutées, l'habileté de la main, le travail de l'outil occupaient la première place.

Ce qui apparaît bien clairement de l'examen des modèles, aussi bien que de la comparaison des travaux achevés, c'est un défaut presque absolu d'originalité, un oubli à peu près complet des principes de la décoration. « Chacun, disait un des rapporteurs, ne s'est laissé guider que par son imagination dont les suggestions brillantes n'étaient pas dirigées par de sages et méthodiques études. » Cette critique est adressée aux exposants de la nef; elle s'appliquerait encore mieux aux concours spéciaux du métal. Elle prouve que partout le mal a une même origine.

Les concours institués par l'Union centrale n'ont pas tous donné un résultat. Plusieurs n'ont tenté personne. Dans d'autres, un seul concurrent se présentait. Enfin, dans plusieurs classes, malgré le nombre des rivaux, le jury n'a pas rencontré de supériorité assez marquée pour attribuer un prix et s'est borné à décerner une ou plusieurs mentions. Tout en regrettant cette sévérité, le conseil d'administration ne pouvait s'attribuer le droit de réformer un jugement fortement motivé et sans appel.

Sur les trente-trois récompenses nouvelles créées pour la circonstance, douze seulement ont été décernées. Par contre, le prix suprême, la plaquette d'or, s'est trouvé chaudement disputé. Chaque section avait son favori, et le jury supérieur n'a pu tomber d'accord du premier coup sur les mérites respectifs de la cafetière définitivement primée, du plat de cuivre, de l'intaille et du bracelet d'émail jugés dignes de la distinction suprême. Rien de plus malaisé d'ailleurs que de mettre dans la même balance des œuvres aussi dissemblables. Si la cafetière d'argent l'a emporté en dernier lieu, la victoire tient pour beaucoup à l'originalité de la forme, à la nouveauté de la décoration, mérites d'autant plus dignes d'attention qu'ils sont plus rares. Après la proclamation du vainqueur, le jury s'est réuni dans une même pensée pour applaudir à la collaboration de quatre ouvriers ou contremaîtres du même atelier, qui savaient si bien justifier leur belle devise : *L'Union fait le succès.*

En somme, ces concours spéciaux n'ont pas produit peut-être aujourd'hui tous les résultats qu'on en pouvait espérer. Cet insuccès partiel indiquerait-il que vous avez fait une tentative stérile et que vous ne deviez pas la renouveler ? Vous serez tous d'accord pour répondre non. Les concours, en effet, ont accusé davantage, ont rendu plus sensible la démonstration fournie par l'exposition de l'industrie. D'un côté comme de l'autre, le mal a la même origine. Depuis longtemps, l'Union centrale l'a signalé hautement et a indiqué le remède. Nous devons en dire quelques mots.

L'État s'occupe enfin de l'organisation sérieuse et méthodique du dessin, seule base de tout art, de toute décoration industrielle. Il était temps vraiment qu'on entrât dans cette voie.

En 1665, Colbert promettait aux tapissiers d'Aubusson une école de dessin. La ville d'Aubusson attend encore son école. Cependant, il y a douze ou quinze ans à peine, un ouvrier intelligent représentait énergiquement, dans un congrès régional, les anciennes promesses de la monarchie et les besoins urgents de l'industrie locale.

Et ce n'est pas là un exemple isolé. Dans tous les centres de production active, l'enseignement méthodique raisonné du dessin doit constituer un des éléments essentiels de l'instruction primaire. Toutes les villes n'ont pas, comme Limoges, la bonne fortune de posséder un généreux citoyen qui a fait de ses propres ressources, sans rien demander à qui que ce soit, ce que l'État seul peut faire dans la plupart des cas.

Il faut que l'enseignement du dessin se répande sur tous les points de la France ; il faut que les tapissiers d'Aubusson, comme tous les autres corps de métiers, aient enfin ces écoles, depuis si longtemps promises, depuis si longtemps attendues : il faut que tous les jeunes apprentis apprennent de bonne heure que l'art français a un noble passé, une réputation glorieuse à soutenir. Il faut qu'au lieu d'aller chercher un peu partout, sans discernement, leurs guides et leurs inspirations, nos artistes de l'industrie retrempènt leur talent dans les sources vives du génie national fait de simplicité, de grâce et de mesure.

Ils apprendront bientôt que les sculpteurs et les architectes de l'ancienne France, comme toutes les industries qui se rattachent à l'art de la décoration, l'orfèvrerie, la bijouterie, l'émaillerie, la serrurerie, la gravure en médaille et en pierres fines, ont produit sur notre sol des fruits assez brillants et assez savoureux pour qu'il soit superflu d'aller cher-

cher au loin des greffes exotiques qui végéteraient péniblement et dépériraient sous notre climat. Et on reviendra alors aux pures, aux saines et fortifiantes traditions françaises.

Ce n'est pas tout encore. La création définitive, immédiate d'un établissement dont la nécessité n'est plus à démontrer, est vivement réclamée par le jury tout entier.

Le musée des arts décoratifs existe depuis deux ans. Il vit. Mais notre ambition va plus loin, et nous ne nous déclarerons satisfaits que quand il pourra donner tous les bienfaits qu'on en attend. Si votre expérience, les résultats déjà obtenus vous désignent pour diriger cette nouvelle fondation, pour lui donner une impulsion active et féconde, le concours de l'État devient désormais indispensable.

Quand la Convention nationale fondait, en 1794, le Conservatoire des arts et métiers, proclamant ainsi l'union nécessaire de l'art et de la science ; quand le Directoire ouvrait, en 1798, la première exposition de l'industrie ; quand le ministre Chaptal, en 1802, présidait à la constitution de la *Société pour l'encouragement de l'industrie nationale,* nos ancêtres jetaient les bases de la prospérité industrielle de la France. Autres temps, autres besoins. On exige aujourd'hui que l'objet le plus utile revête une forme agréable, une décoration rationnelle. Il s'agit donc de fonder le Conservatoire, ou, comme le disait un des rapporteurs, le Luxembourg et le Louvre en même temps des arts décoratifs français.

D'autres nations ont pris les devants. Serons-nous les derniers à entrer dans cette voie? Nous ne parlons pas seulement ici de cette grande institution anglaise avec qui l'Union centrale contracte, à chacune de ses expositions, une dette nouvelle. Mais parcourez l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, d'autres pays encore. De tous côtés, d'immenses palais s'élèvent, offrant à l'étude des modestes artistes de l'industrie les modèles des meilleures époques. Vienne, Berlin, Munich, Dresde, des villes de moindre importance, telles que Nuremberg, Cassel, Stuttgart ont leurs musées où l'art et l'industrie sont rapprochés pour l'éducation de l'ouvrier. Les paroles que vient de prononcer M. le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts nous donnent bonne confiance et nous prouvent que la République calme, riche et pacifique de 1880 ne prendra pas moins souci que la République agitée, besogneuse et guerrière de 1800, des intérêts, des besoins et de la prospérité de l'industrie nationale !

RAPPORT DE M. AUGUSTE RACINET

SUR

LES CONCOURS DE 1880

ADRESSÉ AU NOM DU JURY DES ÉCOLES AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Monsieur le Président,

Le jury des concours organisés par l'Union centrale entre les élèves des écoles de dessin de la ville de Paris a exprimé le désir qu'un rapport fût fait à leur sujet, et il m'a désigné pour cette tâche. Depuis 1876 il n'a été publié aucun travail circonstancié sur ce genre de concours. En venant soumettre à votre approbation les diverses considérations auxquelles ces concours, grossis des épreuves récentes, donnent lieu, il semble qu'un coup d'œil rétrospectif ne soit pas inutile pour apprécier la valeur des résultats obtenus.

L'objectif de votre association a été de relever le goût public et d'aider les artisans à se former en nombre suffisant. On venait d'entendre le cri d'alarme jeté par le marquis de Laborde, rendant compte de l'exposition de 1851, à la vue des produits de l'étranger. Il semblait qu'une pénurie menaçante pour nos industries était à redouter ; l'artiste créateur devenait de plus en plus rare, et vous en attribuiez, non sans quelque apparence de raison, la cause principale à la séduction exercée sur les jeunes gens par le sort de ceux qui réussissent dans l'exercice des beaux-arts. L'artiste de l'industrie n'avait guère alors d'autre champ pour exposer son œuvre que la boutique du marchand ; pour lui, d'habitude, il n'était pas d'honneurs publics, il n'existait pas de récompenses qui lui fussent propres. Vous avez pensé qu'en organisant des exhibitions de nature à le satisfaire, et qu'en stimulant l'émulation, en faisant de ces exhibitions des concours primés, on pouvait, tout à la fois fixer l'attention du public et seconder l'effort individuel. Cette première tentative a été couronnée de succès ; les industries d'art ont reçu du fait répété de vos concours entre des produits variés une impulsion dont les expositions universelles, survenues depuis 1851, ont montré tous les avantages.

Ces choses sont connues ; ce qui l'est moins, et qu'il est utile de retracer, pour que l'on puisse un jour mesurer votre entreprise de caractère national dans sa véritable étendue, ce sont les singulières découvertes que, chemin faisant, vous fûtes appelés à constater, et comment, après quelques années d'un succès qui menaçait de devenir éphémère, le but

que vous poursuivez, qu'on s'était cru près d'atteindre, parut un moment s'éloigner plus que jamais.

Par une conséquence naturelle des besoins qui vous préoccupent, vous aviez pris souci de la qualité des productions qui, au-dessous des hautes études de l'École des beaux-arts, sortent des classes de tout rang existant sur les divers points de la France. Ces écoles, généralement instituées pour les artisans des villes, et que l'on tient, en principe, pour des lieux où ils s'instruisent et se perfectionnent dans l'intérêt de leurs professions, il était utile de reconnaître ce qu'il était permis d'en attendre pour l'avenir. Un examen attentif et général semblait d'autant plus nécessaire, que l'on était frappé d'un fait paraissant assez étrange en regard du nombre restreint des créateurs des choses de l'industrie, des techniciens véritablement maîtres ès arts; on ne voyait se former qu'un nombre inférieur d'hommes nouveaux. C'était un phénomène bizarre.

Les écoles de province, conviées à un concours commun avec celles de la capitale, ne faillirent point à l'appel de l'Union centrale; ce n'est pas un de ses moindres succès. Cela fut répété trois fois, avec un empressement de plus en plus refroidi de la part des provinciaux, il faut le dire. Ils acceptaient volontiers les encouragements, les médailles; mais ils ne comprenaient pas, ou du moins paraissaient tenir peu de compte des mercuriales dont les récompenses étaient souvent accompagnées; non que l'intelligence de ce qu'il convenait de faire manquât à un certain nombre de professeurs, mais les moyens pratiques pour toute réforme significative semblaient devoir leur faire défaut encore longtemps. Les plus actifs, en correspondance avec l'Union centrale, en lui faisant part de leurs doléances et de leurs observations, demandaient un guide. En attendant, le découragement produisait l'immobilité.

Voici ce qui était résulté de l'examen répété des nombreuses études exhibées (ce serait à ne pas croire, si on ne l'avait vu), c'est que, nulle part en France, il n'existait à cette époque une seule école dont l'enseignement général eût le caractère qui convient pour la pratique des arts du dessin appliqués à l'industrie. Depuis le balbutiement jusqu'à la plus haute virtuosité particulière aux copistes, on ne pouvait voir dans l'ensemble de toutes ces études que des espèces de préparations qui, toutes, parcourant le même sentier, semblaient n'avoir qu'un aboutissant commun, un seul idéal : l'École nationale et spéciale des beaux-arts. En somme, ce que les écoles populaires du dessin en France faisaient produire aux artisans ne pouvait servir qu'à quelques graveurs, à quelques dessinateurs adroits de main, inconscients du reste. Pour la masse, cela était plus que défectueux, c'était sans application, c'était inutile. Le phénomène de la rareté s'expliquait facilement.

Le mal était donc plus profond qu'il ne l'avait paru d'abord. On ne pouvait plus s'arrêter à croire qu'il suffisait de retenir certains jeunes gens, de les détourner des hautes études de l'École des beaux-arts, puisque, en réalité, celle-ci n'enlevait pas plus de monde à l'industrie que ne le faisaient les écoles de tout ordre. Ce mal profond est beaucoup plus ancien qu'en général on l'imagine.

Le souci qui a fait naître l'*Union centrale* n'est pas d'hier; non seulement Blondel et Bachelier, en fondant chacun leur école au XVIIIe siècle, ont montré que nos pères l'éprouvaient; mais il résulte encore des dires de ces directeurs d'écoles conçues pour répondre aux besoins de l'industrie, « en portant, comme l'écrivait Blondel, le flambeau des arts dans le cerveau des jeunes gens », il résulte que, de leur temps comme aujourd'hui, l'académie

était « le pelé, le galeux ». Ils certifiaient aussi que l'étude académique enlevait à l'industrie les artisans dont celle-ci avait besoin; leurs institutions se proposaient de combattre cet envahissement en donnant à l'artisan un enseignement qui lui fût propre. C'étaient des hommes de talent, d'un véritable mérite civique. Quant à leurs moyens, à leur réussite, nous n'en dirons rien; vous savez dans quel état était la question lorsque vous avez pris à tâche de la résoudre. Que convenait-il de faire pour y arriver, et que pouvait-on mettre en œuvre? C'était là un problème qui devait, pendant un certain temps, tenir indécis les meilleurs esprits. Beaucoup, après avoir rappelé l'enseignement par l'apprentissage, préjugeant qu'on ne pouvait rien obtenir de mieux que ce qu'avaient donné jadis les corporations détruites, sachant d'ailleurs que les maîtrises ne sauraient revivre dans notre société, ne semblaient avoir à apporter aux générations nouvelles que le secours de leurs larmes platoniques. Il fallait commencer par se dégager de ces décourageantes affirmations.

Outre l'erreur que l'on a semblé commettre volontairement, en oubliant que l'enseignement par l'apprentissage donnait ses fruits, c'est-à-dire ne produisait plus rien d'estimable, à l'époque où Blondel et Bachelier agissaient pour relever le niveau de l'éducation des artisans du moment, il demeure aujourd'hui établi par les meilleures autorités du siècle, les Quatremère de Quincy, les Vitet, les Viollet-le-Duc, etc., que c'est à tort que l'on a exalté l'enseignement par l'apprentissage; leurs investigations historiques ont démontré que l'étroite méthode de l'apprentissage d'un métier particulier, dont l'esthétique, en général, se borne aux seuls besoins de la pratique, est contraire à la connaissance des principes généraux de l'art. De quelque habileté que soient les mains d'un artisan, les produits sortant d'un cycle aussi étroit seront toujours d'un ordre inférieur. Le maître ne peut enseigner que ce qu'il sait; dans les corporations où il suffisait d'un *chef-d'œuvre de métier* pour passer maître, on vit de plus en plus la qualité du professeur unique s'amoindrir, et le champ de l'instruction devenir de moins en moins suffisant. Voilà la vérité historique! et le mépris dans lequel ont vécu les générations des artisans des deux derniers siècles pour les arts qui avaient précédé les leurs, eux qui n'auront laissé que des choses relativement secondaires, auxquelles on ne peut guère reconnaître que la qualité de modes et non de styles; ce mépris d'inférieurs pour les choses qui les dominent montre assez l'état incurable où l'enseignement par l'apprentissage, s'il se fût prolongé, réduisait la France.

Oui, les corporations des métiers ont eu de beaux jours et ont donné à profusion des œuvres qui figurent avec honneur dans notre trésor national; mais ce que l'on doit savoir, c'est que la force des premières maîtrises était due à un ordre de choses antérieur, remontant à l'époque où l'enseignement des arts du dessin n'était pas séparé de l'enseignement des lettres et des sciences, au temps où les notions générales, les théories scientifiques, les principes supérieurs, étaient simultanément communiqués à la jeunesse. La magnifique explosion de l'art en France au XIIIe siècle fut le résultat direct de cet ordre de choses antérieur; les contemporains eux-mêmes ne s'en rendaient pas compte; longtemps on attribua aux libertés conquises les merveilles qui furent alors enfantées. On ne pouvait, on ne le put pendant de longs jours, juger des inconvénients qu'il y avait à ce que le travail fût subdivisé en un certain nombre de branches ayant chacune leur organisation particulière. Les chantiers des grandes cathédrales étaient debout partout; leur enseignement permanent et pratique dominait avec une puissance génératrice dont les effets étaient immédiats. Les

maîtres, imbus de sains principes, transmettaient un savoir réel, élevé, à leurs apprentis. Quelle organisation aurait pu paraître plus forte? Cependant les corporations oubliant d'où leur étaient venues leurs qualités premières, négligeant la source féconde de l'éducation large et générale qui, seule, forme les véritables maîtres et peut entretenir à leur niveau les successeurs, les corporations descendaient dans le temps en se bornant à pratiquer l'enseignement par l'apprentissage, sans s'occuper, dans leur prospérité trompeuse, de fonder des écoles qui leur eussent été communes, et dont l'objet eût été de communiquer aux jeunes gens des divers métiers les notions générales sans lesquelles tout art tombe infailliblement, un jour ou l'autre, dans l'abaissement.

C'est à ce fait significatif, à cette négligence impardonnable, qu'il convient de faire remonter la cause principale de la profonde décadence des artisans de l'industrie, telle qu'elle fut constatée au XVIIIe siècle par les Blondel et les Bachelier. Lorsque ces hommes éclairés s'émurent de la situation, il n'y avait plus, nulle part, aucune école publique de quelque valeur qui fût spéciale aux artisans ; il n'existait que ces écoles académiques dont ils se plaignaient, écoles où l'artisan qui allait y chercher des lecons se livrait à des exercices qui ne lui procuraient à peu près rien qui fût de nature à être fructueux entre ses mains. Tel est, en réalité, l'héritage que les corporations nous ont légué. Si la France, depuis leur dissolution, en est encore à chercher le type de l'école où seront professés logiquement les principes généraux de l'art, tels qu'ils conviennent à des artisans auxquels on veut procurer des qualités d'artistes, c'est à l'inintelligence des corporations mortes dans l'impuissance qu'elle le doit. Si nos écoles des départements ne sont encore que des réductions des anciennes écoles académiques, c'est à l'inintelligence de ces néfastes corporations qu'en remonte la faute. Qu'on y dessine l'Apollon du Belvédère d'après le plâtre, ce qui élève l'âme, disent quelques-uns, ou d'après des photographies, ce qui est moins bon, elles ne sont que la survivance de ce dont se plaignaient nos pères. Leur existence ne représente qu'un enseignement dépourvu du sens que doit avoir toute institution populaire. Ces écoles instruisent si peu l'artisan selon ses besoins, que nous avons vu, pendant des années, presque tous les artistes habiles dans le monde de l'industrie déclarer eux-mêmes qu'ils ne s'étaient formés, en quelque sorte, que par hasard.

L'état des choses existantes étant reconnu, et des regrets doublement stériles puisqu'ils étaient mal basés, n'étant pas de nature à rien améliorer, vous vous êtes appliqués à rechercher vous-mêmes ce qu'il y avait à faire. C'est de l'Union centrale que sont sorties les réformes de l'enseignement primaire du dessin qui sont aujourd'hui recommandées officiellement à toutes les écoles de la France. Déjà, par une action proche, vous aviez suscité des améliorations significatives dans les principales institutions de la capitale, et les expositions successives des écoles de la ville de Paris, leurs progrès de plus en plus marqués dans vos concours de composition, ont montré, pour ainsi dire chaque jour, combien leur pas prenait de plus en plus d'assurance dans la voie rationnelle où vous les avez fait entrer. Puis, on pourrait dire pour comble de fortune, l'un de vous était chargé de diriger la plus ancienne des écoles instituées pour l'artisan, celle de Bachelier. Il s'agissait d'imprimer à cette importante école nationale, la première et la mieux dotée du pays, une impulsion décisive, de nature à réaliser enfin votre patient et inébranlable programme, que l'on peut résumer ainsi : *Instruire les artisans de manière à en faire des artistes qui, formés pour l'industrie, lui restent en l'ennoblissant.*

Vous savez si l'homme choisi est capable de donner une impulsion à n'importe quel corps, parût-il le plus immuable du monde! Au débotté, il substitue au titre ancien de la maison celui d'école des arts décoratifs, et voilà une institution transformée. Le sens élargi et précis que l'enseignement doit prendre dans son école résulte de son titre même; et le corps plus que séculaire n'est pas seulement en branle; de par vos principes, de par cette action, on voit qu'un sang nouveau et vigoureux circule dans ses vieilles artères.

Monsieur le Président,

Le jury, en manifestant formellement la volonté qu'un rapport fût fait sur les concours de 1880, a entendu consacrer le succès que certains de ces concours ont obtenu ; les épreuves des concurrents les plus avancés ont donné des résultats d'une tenue générale et d'un ordre inaccoutumés. C'est pour marquer cette étape heureuse autant qu'il est en nous que, en excédant peut-être les marges normales d'un rapport, nous avons cru devoir le faire précéder d'une étude d'ensemble se rattachant à cette circonstance favorable. L'opportunisme a du bon sur d'autres terrains que celui de la politique; mais en agissant ainsi, il ne saurait être question, quoique la tâche soit moins brillante, d'esquiver le compte rendu des impressions du jury devant les différents concours soumis à son appréciation ; c'est peut-être la communication raisonnée des jugements qui parlera le plus sûrement aux professeurs comme aux élèves ; ils peuvent, en tout cas, y trouver des encouragements directs, comme aussi des conseils plus applicables que des généralités. Notre devoir étroit étant de nous efforcer de faire connaître les considérants de chaque décision, selon l'épreuve, il nous reste à les examiner toutes dans leur résultat particulier.

Le jury désigné à chaque série de concours par le conseil d'administration de l'Union centrale est foncièrement demeuré le même depuis plusieurs années ; l'avantage de cette perpétuation, c'est que les concours nouveaux à classer peuvent toujours être comparés aux épreuves antérieures, de manière qu'il est toujours facile au jury de constater les progrès comme les reculs. Il y a d'autant moins d'inconvénients à signaler les uns comme les autres, que les progrès reconnus ont été, cette année, d'une importance et d'un ordre exceptionnels.

La première partie de l'examen des épreuves comporte trois séries d'élèves des écoles primaires, auxquels on demande un dessin d'après un modèle en nature, plâtre ou bien métal, comme il l'était cette fois ; le même modèle servant aux divers concurrents. Il est regrettable que cet exercice ait été effectué dans des conditions assez défectueuses ; la plupart des modèles, dont une partie était même éclairée à contre-jour, étaient exposés de façon à compliquer le rendu de l'ornementation qui en était le sujet. La faute en était à la saison qui n'a pas permis qu'on laissât des enfants dans de grands salons sans feu ; mais enfin la conséquence de la disposition des modèles a été que l'épreuve n'a pas donné tous les résultats qui eussent été obtenus dans d'autres conditions. Les concurrents ont tous fait preuve d'une qualité qui leur est commune et marque un point acquis et intéressant de la marche de leurs études. Si tous se montrent généralement assez faibles dans le tracé déterminant le caractère propre des formes de détail mises sous leurs yeux, tous du moins sont familiarisés avec le tracé d'un ensemble, la mise en place des motifs à répétition, et le

renversement de ces mêmes motifs dans leur symétrie alternante, comme ils se succédaient dans la frise qui a servi de modèle. Les épreuves des garçons et celles des filles des écoles primaires de la ville de Paris et du département de la Seine ont montré des qualités équivalentes. Les productions des élèves des instituteurs libres viennent en second ; il est nécessaire que cette association intéressante, importante et zélée, redouble ses efforts.

L'intérêt que le jury porte aux premiers pas des commençants ne se ralentira pas. Il sait que ces études, attendu l'âge des concurrents, leur condition, le peu de temps consacré aux exercices spéciaux, ne donneront jamais, dans le cours ordinaire des choses, des résultats très frappants ; ce seront toujours des commencements : l'important est d'y reconnaître que l'application du genre d'exercices recommandés par l'Union centrale est courageusement poursuivie ; l'avenir dira le reste. Quant aux primes attribuées à ceux des concurrents dont le classement fait des premiers et des deuxièmes prix, le jury ne veut, pour ainsi dire, pas les connaître. L'effort le plus malheureux dans une voie nouvelle lui paraît encore digne d'intérêt ; il sait que les primes sont des encouragements et n'en veut priver personne. Cette considération s'étend à tous les concours jugés, mais avec cette restriction que les prix décernés, dont la valeur n'est que relative selon le milieu, ne comportent pas aux différents degrés des concours une réussite égale pour tous.

On sait que, selon le règlement, tous les concours de composition sont précédés d'une épreuve de capacité. Cette année, par une dérogation logique, il avait été décidé que ceux d'entre les concurrents qui avaient déjà passé victorieusement par cette épreuve préalable en seraient dispensés. Le bagage éloquent que l'Union centrale se forme des dessins qui constituent l'épreuve d'admissibilité ne s'est donc grossi cette année que de ceux des nouveaux venus. Les résultats obtenus cette fois ne sont inférieurs en rien à ceux qui ont si vivement frappé le jury jusqu'ici ; la représentation pittoresque d'un objet, c'est-à-dire sa portraiture sous un point de vue perspectif, le relevé géométral de ce même objet, de manière que son tracé dans la sincérité de sa contexture en fasse un modèle pratique, comme le sont les épures de l'architecture pour l'ouvrier, ce sont là maintenant des procédés si familiers aux élèves qui se présentent à vos concours, que l'épreuve d'admissibilité est entre leurs mains comme un jeu, et qu'elle est exécutée avec une facilité de plus en plus grande. Plusieurs des concurrents de cette année ont, dans la même journée, satisfait pleinement à l'épreuve d'admission et exécuté ensuite leur composition. Les filles comme les garçons se montrent également habiles dans ce genre d'exercices.

Le sujet de la composition demandée aux élèves adultes des écoles du soir de la ville de Paris, etc., était la grille d'un balcon en fer. Il ne s'est présenté que trois concurrents. Le jury signale cette abstention avec d'autant plus de regrets que les seuls jeunes gens venus à votre appel ont produit trois projets estimables, méritant les deux prix et la mention qui leur ont été décernés. La composition classée la première était un dessin largement conçu, heureusement agencé et véritablement distingué.

Cette année, par une corrélation qu'explique le voisinage de l'exposition des métaux rétrospectifs et modernes, qui étaient là comme une leçon préalable, on s'était attaché à formuler des programmes de composition d'objets se rattachant tous à la fabrication métallique. C'est ainsi que le sujet qu'ont eu à traiter les filles s'est trouvé être un cadre en métal pour un miroir de toilette.

Le résultat de ce concours est une leçon dont l'Union centrale fera bien de profiter.

Demander à des jeunes filles d'exercer leur imagination et de montrer ce qu'elles savent dans les arts de Vulcain, comme disaient nos anciens, ne semble pas une chose fort judicieuse; ce qui se forge et se martèle ne paraît pas de leur domaine. Si la pensée qui a dicté le choix du programme est née de la supposition qu'un miroir de toilette était un luxe qui devait entrer dans les rêves que peuvent faire les jeunes filles, et que ce rêve devait enfanter quelque type demeuré dans l'imagination, relativement facile à retracer pour qui sait tenir un crayon, si c'est là le point de départ de ce programme, il faut bien reconnaître que l'on se trompait. Les modestes jeunes filles qui travaillent, étudient, ont d'autres imaginations que celle-là. A ces fleurs, parlez de l'aile du papillon; causez-leur d'harmonies si vous voulez qu'elles vibrent. Prenez garde à leur délicatesse! Demandez-leur des choses en rapport avec leur organisation, avec leurs études. Attendez d'elles des combinaisons, des agencements que feront valoir des tons colorés, de nature à donner à leurs compositions le charme d'un idéal quelconque; enfin n'oubliez plus que lorsque vous les convoquez avec leur crayon, elles apportent en même temps leurs pinceaux dont elles ont prouvé qu'elles savaient faire un charmant usage.

Le premier prix du concours du cadre de miroir de toilette a été décerné à celle des concurrentes qui a eu l'idée de monter son miroir sur un pivot en axe transversal. Ce projet est d'une certaine élégance; comme modèle d'exécution, le dessin est faible. Ce qu'on a le plus remarqué dans ce concours, c'est la diversité des compositions.

Les concours entre les jeunes gens de l'école nationale des arts décoratifs, de l'école des Gobelins et des écoles subventionnées de la ville de Paris nécessitent deux programmes différents.

L'un désigne un objet à composer, accompagné des profils techniques; l'autre indique un motif pour le modelage. Pour ne pas décourager les plus jeunes, chacun de ces concours est subdivisé; les élèves qui n'ont pas vingt ans concourent ensemble, ceux qui ont plus forment une autre division. Cela fait quatre concours.

Pour la composition dessinée, le modèle demandé était un bras de lumière en bronze. Le premier prix dans le concours entre les moins âgés a été décerné à une inspiration de caractère triomphal qui excédait quelque peu la mesure d'un bras de lumière, comme semblait l'entendre le programme, qui, d'ailleurs, était muet sur cette mesure; mais il y avait dans cette étude des qualités intéressantes d'imagination; son dessin ferme et vigoureusement enlevé dominait, à beaucoup près, l'entourage. Si, pour cause d'exagération, ce projet avait dû rentrer dans le rang, on n'aurait su où le classer; sa place était la première, ou il n'en était pas pour lui. Le jury n'a pas hésité.

Ce sont des qualités contraires à l'amplification qui ont fait adjuger la première place dans l'épreuve des concurrents plus âgés: au fond, ce projet manquait peut-être un peu trop de l'imagination qui faisait excès chez le plus jeune; mais la sobriété, la mesure juste convenant à la chose demandée, ont aussi leur valeur et sont généralement une preuve de bon goût. Le dessin d'ailleurs de ce projet simple était fortement tracé, et il constitue un véritable modèle d'exécution plus certain que tous les autres.

Les conceptions des concurrents ont été fort variées; quoique la supériorité des plus âgés, des plus expérimentés, se soit affirmée assez généralement, on a remarqué que s'il y avait eu à faire un classement d'ensemble des deux épreuves, un certain nombre des plus jeunes auraient conquis une place au milieu des autres.

Les modeleurs avaient à faire la composition d'une potence en fer pour enseigne. L'ensemble de ce concours, subdivisé comme ci-dessus, a été des plus satisfaisants, et là aussi, quoique la supériorité des primés parmi les plus âgés soit restée évidente, si le jugement rendu s'était étendu en commun aux deux séries, les plus jeunes auraient été répartis parmi ceux présumés les plus avancés. La fixation en plâtre des principales compositions de cette potence en fer demeurant pour affirmer la valeur de ces concours, nous n'insisterons pas sur les particularités; mieux vaut, ce semble, rappeler les qualités générales communes à tous les projets, parce que des qualités générales ne sont point accidentelles, mais en rapport direct avec l'enseignement en vigueur.

La potence en fer pour enseigne est d'un usage tombé en désuétude ; il n'en existe que d'anciennes, et pour en imaginer quelqu'une d'un modèle inédit, conforme cependant en principe aux types connus, parce que dans le domaine des arts ces types représentent le véritable caractère du genre, il faut être familiarisé avec les modes des temps passés ; c'est le propre de l'éducation complète de l'artiste que ses connaissances des styles historiques soient assez étendues pour que, sans entraver son imagination, il en reçoive au contraire une force nouvelle pour faire valoir des combinaisons qui lui sont personnelles. C'est donc, non sans étonnement, mais avec une vive satisfaction, que le jury, examinant les travaux de jeunes gens qui sont encore sur les bancs de l'école, leurs projets très divers, voyant combien leurs connaissances avaient de variété et de certitude, a pu constater la qualité des leçons qu'ils reçoivent. Aucun des concurrents ne s'est trompé sur le caractère à donner à l'objet demandé; aucun d'eux n'a recouru aux styles inférieurs du genre, nuisant à la sincérité de l'appareil, comme on en usait au XVIIIe siècle par exemple, où, sous l'habileté du marteau, la matière, au lieu de s'accuser franchement, se transforme et ne s'affirme plus. Les principes qui ont guidé ces jeunes gens, qui en bénéficient, sont de ceux dont la gloire remonte aux professeurs. Ayant à faire une composition pour le fer, aucun des concurrents ne s'est égaré; et si tous les agencements ne pouvaient être heureux au même titre, quoiqu'ils l'étaient dans une proportion tout à fait inaccoutumée, tous ces jeunes gens possèdent une chose commune, un fonds de bons principes et de connaissances qui doivent être assez étendues, puisque, pris à l'improviste comme on l'est par le programme inconnu d'un concours sur place, ils ont pu réaliser dans le genre qui leur était demandé, et tout en accusant leur personnalité, des projets dont une bonne partie constitue de véritables et charmants modèles.

Avec le concours pour le grand prix de l'Union centrale on entrait dans un domaine d'une altitude plus élevée. Le jury devait y trouver la confirmation de ce qu'il avait justement pressenti dans l'épreuve précédente, et plus encore; la large éducation comme entité explique seule les qualités d'un ordre exceptionnel que le jury a eu à reconnaître dans ce concours, où dessinateurs et modeleurs luttaient sur un terrain commun.

Le choix des sujets de programme est délicat; s'agit-il d'un objet déterminé ? le choix sera plus ou moins heureux selon qu'il sera le prétexte à des combinaisons qui, par leur nature, offriront plus ou moins de ressource, plus ou moins de difficulté. Un bras de lumière exigeait plus d'invention qu'une potence en fer pour enseigne qui est un souvenir, et, rationnellement, appelle la réminiscence. L'imitation des choses connues est un des éléments de l'art, mais elle n'en est pas le principe supérieur; et s'il est certain qu'aucun progrès ne s'opère brusquement, ne s'accomplit dans une sphère isolée, que c'est pour cela

qu'il est nécessaire que l'artiste soit formé par la connaissance de ce qui l'a précédé, il est non moins certain qu'une éducation ainsi basée est faite pour permettre à l'artiste d'exprimer ce qu'il conçoit sous des formes dont son savoir lui permet de disposer, mais en créateur, avec indépendance et originalité. L'invention, la création d'un type sont d'une autre qualité que toutes les réminiscences.

Le sujet demandé par le programme du concours pour le grand prix de l'Union centrale pouvait être également l'objet d'une réminiscence ou celui d'une création, selon la valeur du concurrent. Il s'agissait de la décoration en bronze d'une porte murale de trésorerie; si le but spécial de cette fermeture de peu d'étendue n'avait pas été indiqué, on pouvait croire qu'il n'était question que de disposer une ornementation sans autre mérite que son élégance ou son caractère, propre à couvrir un panneau rectangulaire. Rien de particulier n'était recommandé en dehors de la virtuosité du modèle d'exécution. Ceux qui entraient en ligne étaient, nous l'avons dit, les dessinateurs, dont le bras de lumière méritait un succès modeste; les modeleurs, avec leur réussite beaucoup plus marquée; enfin les filles qui, après leur cadre pour miroir de toilette, ne craignaient pas de se trouver de nouveau aux prises avec les sévérités du métal.

L'examen de ce concours a prouvé ce que l'on pouvait attendre pour l'avenir de l'éducation reçue par les jeunes gens qui s'y sont distingués. Le jury a reconnu dans ces élèves l'avant-garde d'une génération dont l'Union centrale, après tous ses efforts, finira par doter la France. Le résultat surpassait certainement les prévisions.

Les deux premiers prix méritent particulièrement de fixer l'attention. Outre que le premier de ces prix est une heureuse composition, sobre, large et riche tout à la fois, remplissant dans une très bonne mesure le champ à décorer, avec la sévérité d'une élégante symétrie et de bons rapports de valeur entre la figure centrale et l'ornementation subalternisée, bien agencée, qu'enfin le dessin est ferme, clair, affirmatif, de la meilleure facture pour un modèle d'exécution, il y a dans les deux compositions primées une qualité rare, c'est une pensée fondamentale. Dans l'une et l'autre de ces compositions, l'objet principal est cette pensée mise en valeur première par l'artiste, dont le pouvoir le plus intéressant est assurément de revêtir l'idée d'une forme de son choix qui la manifeste extérieurement. Incarner une pensée sous le bois ou le bronze, sous le marbre ou à l'aide de pinceaux, en usant judicieusement des matériaux selon leur nature; exprimer l'idée sous une forme nette et précise; manier l'art comme une langue qui parle à l'esprit, sans oublier que le beau est l'immuable objet de l'art, en disposant de la science acquise pour rendre sensible aux yeux des autres la vision interne que l'artiste a en lui, voilà créer; et quoiqu'il ne s'agisse ici que d'une pensée née de la destination de l'objet même, cela se rapproche fort de la création dans le domaine de la poésie qui n'est autre que celui des maîtres.

Le sphinx à tête humaine ou la chimère parle une langue mystérieuse, et c'est à une figure de cette sorte, gardien vigilant aux ailes éployées, sans cesse en éveil, que le premier concurrent a recouru pour orner sa porte de trésorerie et en dénoncer le caractère. Cette figure de convention, défense fictive, est un de ces mythes qui, dans toutes les langues, ont le même sens hiéroglyphique; elle est bien placée devant un trésor et enlève à sa fermeture toute banalité.

La figure du second concurrent, heureusement agencée dans un médaillon circulaire, représente aussi une gardienne du trésor. La pensée est la même, mais l'expression diffère.

Le sens résulte de l'attitude de cette femme pliée dans la grande nudité chaste, de manière à rendre sensible qu'il y a là quelque chose de secret, de mystérieux. C'est peut-être moins précis que le monstre conventionnel de l'autre, mais c'est d'une forme plus agréable et, au fond, veut tout autant dire.

Si l'auteur de ce second dessin avait aussi heureusement agencé son ornementation que le premier, c'eût été un concurrent plus redoutable ; mais, sous ce rapport, ni sa composition ni son dessin n'égalent le projet classé avant le sien.

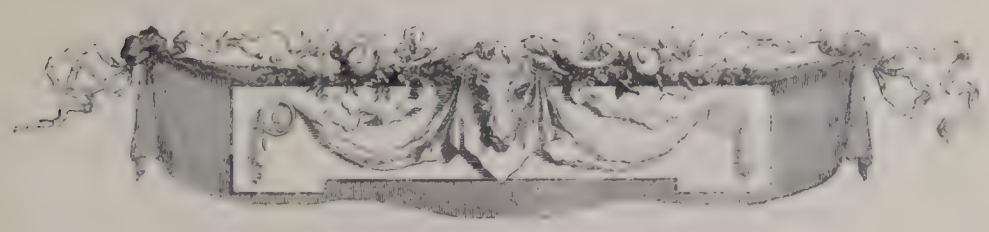
Les concurrents suivants ont montré des qualités intéressantes, sans rien tenter toutefois de ce qui fait l'honneur des deux premiers. Dessinateurs et modeleurs se sont partagé les places avec des productions dont il faut signaler la diversité. Les modeleurs ont montré moins d'originalité que les dessinateurs, et les réminiscences qui étaient de mise dans l'épreuve qui leur était particulière se justifiaient moins dans leurs productions marquées, par ce fait et sous une autre forme, d'une manière significative. La généralité des concurrents mentionnés a su conserver l'unité de style nécessaire dans les détails de l'ornementation d'un panneau, et c'est le dernier mot à dire sur ce brillant concours où les productions des filles ne sont pas de nature à modifier l'impression qu'a fait éprouver leur cadre de miroir de toilette.

En résumé, l'*Union centrale* a lieu de se féliciter hautement des concours de 1880 ; ceux dont on attendait le plus ont plus donné que cela n'était prévu ; c'est une chose vraiment rare. Certes, on doit se garder de conclure que ces résultats sont définitivement acquis et que la campagne entreprise touche à son terme. Nous l'avons dit, c'est une heureuse étape, et l'on ne peut encore causer de ces choses que sous la tente. Si, comme le jury en a été convaincu, on admet que ce que valent les jeunes gens dont les productions ont été examinées, ils le doivent à l'enseignement qu'ils reçoivent; ce qu'il y aurait de décisif en ceci, c'est que le type cherché de l'école se crée enfin, qu'il existe; qu'il prouve sa fécondité. Que les départements modèlent, autant que possible, leur enseignement sur celui de l'école nationale des arts décoratifs et aussi sur celui des écoles subventionnées de la ville de Paris, ils seront dans la bonne voie. Comme ces écoles de Paris, les leurs aussi pourront alors former des élèves aptes à composer, avec l'intelligence de ce qui convient à des métiers et à des matériaux divers, sans autre technique que celle du dessin qui détermine l'image et est le fondement de tous les arts.

Monsieur le Président, je pense avoir accompli la volonté du jury des écoles selon ses vœux.

Le secrétaire-rapporteur,
AUGUSTE RACINET.

Décembre 1880.



CONCOURS DES ÉCOLES

RÉCOMPENSES

1° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES DES ÉCOLES PRIMAIRES (GARÇONS) DE LA VILLE DE PARIS ET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

CONCOURS DE COPIE

Premier prix.

MM. Henri Manière, de l'école de la rue Du Cange (XIVe arrondissement). — Directeur : M. Sellos. — Professeur : M. Pelissier.

Deuxième prix.

Théophile Pannetier, de l'école de la rue Du Cange (XIVe arrondissement). — Directeur : M. Sellos. — Professeur : M. Pelissier.

Mentions.

Bourgoin, de l'école de la rue d'Alésia (XIVe arrondissement). — Directeur : M. Sellos. — Professeur : M. Pelissier.

MM. Rappeneau, de l'école de la rue d'Alésia (XIVe arrondissement). — Directeur : M. Sellos. — Professeur : M. Pelissier.

Fonce, de l'école de la rue Tournefort (V^e arrondissement). — Directeur : M. Laubier. — Professeur : M. Dupain.

Petit, de l'école de la rue Bignon (XIVe arrondissement). — Directeur : M. d'Hardiviillé. — Professeur : M. Relin.

2° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES (FILLES) DES CLASSES PRIMAIRES CENTRALES DU JEUDI DE LA VILLE DE PARIS ET CELLES DES INSTITUTIONS LIBRES

CONCOURS DE COPIE

Premier prix.

Mlles Louise Ots, de l'école de la rue Madame (VIe arrondissement), dirigée par Mme Trébuchet.

Deuxième prix.

Marie Dossonnet, de l'école de la rue des Pyrénées (XXe arrondissement), dirigée par Mlle Paviot.

Mentions.

Mlles Jeanne Brochart, de l'école de la rue Madame (VIe arrondissement), dirigée par Mme Trébuchet.

Joséphine Rouhier, de l'école de la rue Madame (VIe arrondissement), dirigée par Mme Trébuchet.

Louise Fleury, de l'école de la rue Bignon, 6 (XIIe arrondissement). — Directrice : Mme Chaumont.

M. Victoria Lejeune, de l'école de la rue des Pyrénées (XXe arrondissement). — Directrice : Mlle Paviot.

3° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES (GARÇONS) DE LA SOCIÉTÉ DES INSTITUTEURS LIBRES DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

Premier prix.

MM. Henri Maillard, de l'institution dirigée par M. Bureau, 11, rue Pixérécourt.

Deuxième prix.

Jules Marcq, de l'institution dirigée par M. Bureau, 11, rue Pixérécourt.

Mentions.

MM. Eugène Delahaye, de l'institution dirigée par M. Bureau, 11, rue Pixérécourt.

Ernest Margerie, de l'institution dirigée par M. Bureau, 11, rue Pixérécourt.

4° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES DES ÉCOLES DU SOIR (ADULTES) DE LA VILLE DE PARIS ET DES ÉCOLES DES FRÈRES DE PASSY ET DE L'INSTITUT DE LA RUE OUDINOT ET DES ÉCOLES SYNDICALES DE LA BIJOUTERIE, ETC.

CONCOURS DE COMPOSITION

Premier prix.

MM. Antoine Bassi, de l'école de la rue Saint-Bernard (XIe arrondissement). — Professeur : M. Léon Francken.

Deuxième prix.

Louis Herbin, de l'école de la rue Saint-Bernard (XIe arrondissement). — Professeur : M. Léon Francken.

Mention.

Albert Bouchut, de l'école de la rue Saint-Bernard (XIe arrondissement). — Professeur : M. Léon Francken.

5° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES (HOMMES) DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS, L'ÉCOLE DES GOBELINS ET LES ÉCOLES SUBVENTIONNÉES DE LA VILLE DE PARIS

CONCOURS DE COMPOSITION

1° ÉLÈVES AGÉS DE MOINS DE VINGT ANS

Premier prix.

MM. Augustin Braconnot, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième prix.

Marcel Delon, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Mentions.

MM. Auguste Clerc, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Léon Deschamps, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Gaston Quenioux, de l'école nationale des Arts décoratifs.

2° ÉLÈVES AGÉS DE PLUS DE VINGT ANS

Premier prix.

M. Marcel Rouillard, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième prix.

M. Legastelois, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Mention : M. Terral, de l'école nationale des Arts décoratifs.

6° CONCOURS POUR LES ÉLÈVES (FILLES) DE L'ÉCOLE NATIONALE DE DESSIN POUR LES JEUNES PERSONNES, DES ÉCOLES SUBVENTIONNÉES DE LA VILLE DE PARIS DES ÉCOLES PROFESSIONNELLES DE JEUNES FILLES (FONDATION LEMONNIER ET ÉCOLES CATHOLIQUES) ET DES INSTITUTIONS PARTICULIÈRES

CONCOURS DE COMPOSITION

Premier prix.

Mlles Louise Renard, de l'école professionnelle de la rue d'Assas. — Directrice : Mlle Taxil.

Deuxième prix.

Marie Bernau, de l'école professionnelle de la rue Duperré. — Directrice : Mlle Charpin.

Mentions.

Bertolani, de l'école nationale de dessin. — Directrice : Mlle Marandon de Montyel.

Mlles Galland, de l'école professionnelle de la rue Duperré. — Directrice : Mlle Charpin.

Lalègue, de l'école professionnelle de la rue Duperré. — Directrice : Mlle Charpin.

Leroy, de l'école nationale de dessin. — Directrice : Mlle Marandon de Montyel.

Malcuit, de l'école professionnelle de la rue Duperré. — Directrice : Mlle Charpin.

Tirard, de l'école professionnelle de la rue Duperré. — Directrice : Mlle Charpin.

CONCOURS DE MODELAGE

ENTRE LES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS, DES ÉCOLES SUBVENTIONNÉES ET D'ADULTES DE LA VILLE DE PARIS

CONCOURS DE COMPOSITION

1° ÉLÈVES AGÉS DE MOINS DE VINGT ANS

Premier prix.

MM. Augustin Braconnot, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième prix.

Georges Gardet, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Mentions.

Amédée Binet, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

MM. Maurice Demurat, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Léon Deschamps, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Jules Dercheu, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Henri Hérard, de l'école nationale des Arts décoratifs.

2° ÉLÈVES AGÉS DE PLUS DE VINGT ANS

Premier prix.

MM. Prosper Legastelois, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Deuxième prix.

Léon Terral, de l'école nationale des Arts décoratifs.

MM. Maxime Barat, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Mentions.

MM. Francis Dessauge, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Eugène Dudouit, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Emile Joseph, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

GRAND PRIX DE VOYAGE

L'*Union centrale* met à la disposition du lauréat une somme de 800 francs qui doit être employée en frais de voyage.

Les deux concurrents qui sont classés avec les nos 2 et 3 obtiennent chacun une somme de 100 francs et un prix de livres.

34 jeunes gens et 14 jeunes filles ont pris part à ce concours.

GRAND PRIX

MARCEL ROUILLARD, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Premier second grand prix.

MM. Jules VERDIER, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième second grand prix.

Jules CARLET, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Première mention (ex æquo).

Clerc, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Convers, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Braconnot, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Quenioux, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième mention (ex æquo).

Delon, de l'école nationale de Arts décoratifs.

MM. Legastelois, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Terral, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Troisième mention (ex æquo).

Barat, de l'école nationale des Arts décoratifs.

Binet, de l'école subventionnée du IIIe arrondissement, dirigée par M. Levasseur.

Bonvallet, de l'école nationale des arts décoratifs.

Mlles Julie Dupont, de l'école subventionnée du Ier arrondissement, dirigée par Mme de Cool.

Anaïs Massyn, de l'école nationale de dessin, dirigée par Mme Marandon de Montyel.

Édouard Drouot, de l'école nationale des arts décoratifs.

EXPOSITION DES INDUSTRIES DU MÉTAL

RÉCOMPENSES

PREMIÈRE SECTION

MODÈLES DES ARTISTES. — ARTS GRAPHIQUES

DEUXIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. Bartholdi.
Choiselat.

Médailles d'or.

MM. Duvaux.
Germain.

Médailles d'argent.

MM. Allouard.
Gugny.
Provost.

Médaille de bronze.

M. Ferville-Suan.

Mention honorable : M. Chautard.

DEUXIÈME SECTION

MÉTAUX PRÉCIEUX

TROISIÈME CLASSE. — ORFÈVRERIE

Hors concours.

MM. Baspt et Falize.
Christofle et Cie.
Fannière frères.
Froment-Meurice.
Philippe.
Poussielgue-Rusand.

Médailles d'or.

MM. Mégemond.
Trioullier frères.

Médailles d'argent.

MM. Taburet et Boin.

Médailles de bronze.

MM. Nicoud.
Merle.

Mention honorable.

Frénais.

COLLABORATEURS

Médailles d'or.

MM. Mallet, sculpteur, maison Christofle et Cie.
Caméré, dessinateur, maison Froment-Meurice.
Brateau, ciseleur, maison Bapst et Falize.
Lindeneher, sculpteur, maison Fannière frères.
Broecks, chef d'atelier, maison Christofle et Cie.
Pye, émailleur cloisonneur, maison Bapst et Falize.

Médailles d'argent.

MM. Godin, dessinateur, maison Christofle et Cie.
E. Gérard, chef dessinateur, maison Poussielgue-Rusand.
Waret, dessinateur, maison Christofle et Cie.
Houillon-Hamel, émailleur libre, présenté par MM. Bapst, Falize et Boucheron.
Chardon, chef d'atelier, maison Bapst et Falize.
F. Boutry, ciseleur, maison Fannière frères.
G. Villain, ciseleur, maison Fannière frères.
Trotté, chef ciseleur, maison Christofle et Cie.
Renard, ciseleur, maison Trioullier.
Delettre, ciseleur, maison Philippe.
Latour, chef d'atelier planeur, maison Christofle et Cie.
Roger, chef orfèvre, maison Froment-Meurice.
Fauvel, chef d'atelier, maison Trioullier frères.
Bastié, chef orfèvre, maison Poussielgue-Rusand.
P. Ménard, chef d'atelier, maison Mégemond.
E. Olive, dessinateur, maison Bapst et Palize.

Médailles de bronze.

MM. Richard Desandré, ciseleur, rappel, libre, présenté par MM. Bapst et Falize.
Glachant, orfèvre, rappel, libre, présenté par M. Boucheron.
Giraudon, ciseleur, libre, présenté par MM. Bapst et Falize.
Nodiot, ciseleur, libre, présenté par MM. Bapst et Falize.
Michaut, ciseleur, libre, présenté par MM. Bapst et Falize.
Senget et Masson, graveur, libre, présenté par MM. Bapst et Falize.
A. Jouret, ciseleur, maison Fannière frères.
N. Lagriffoul, ciseleur, maison Fannière frères.

Médailles de bronze.

MM. Giorcelli, graveur incrusteur, maison Christofle et Cie.
Lucas, graveur sur acier, maison Christofle et Cie.
Garnier, ciseleur émailleur, maison Bapst et Falize.
Moisset, ciseleur, libre, présenté par M. Mégemond.
Férin, chef bijoutier, maison Froment-Meurice.
B. Gouffé, chef monteur, maison Poussielgue-Rusand.
Serret, chef fondeur, maison Christofle et Cie.
Galli, bijoutier, maison Bapst et Falize.
Idée, orfèvre, maison Trioullier frères.

Mentions honorables.

MM. Cosson, ciseleur, libre, présenté par M. Mégemond.
MM. Vasseur, ciseleur, libre, présenté par M. Mégemond.
H. Rose, ciseleur, maison Christofle et Cie.
Chanley, ciseleur, maison Christofle et Cie.
Beuchot, incrusteur, maison Christofle et Cie.
Heintze, orfèvre, maison Christofle et Cie.
Debans, orfèvre, maison Christofle et Cie.
Gourdon, orfèvre, maison Christofle et Cie.
Cavaroc, joaillier, maison Bapst et Falize.
Artand, orfèvre, maison Poussielgue-Rusand.
Legrand, orfèvre, maison Poussielgue-Rusand.
Mmes Jourdain, reperceuse, libre, présentée par MM. Bapst et Falize.
Boivin, polisseuse, libre, présentée par MM. Bapst et Falize.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME CLASSES

BIJOUTERIE — LAPIDAIRERIE — JOAILLERIE

Hors concours.

MM. Boucheron.
Duron.
Fontenay.
Fouquet.
Garreaud.
Guillemin frères.
Hubert.
Marret frères.
Massin.
Mollard.
Murat.
Roulina.
Soufflot fils et Robert.
Téterger.

Médailles d'or.

MM. Debut et Coulon.
Héricé.
Couquaux.
Varangoz.
Gaillard fils.

Médailles d'argent.

MM. Hagneaux.
Lamarre.
Brethiot et Ce.
A. Trélat.

Médailles de bronze.

MM. Scailliet et Morel.
Bourcier.
Th. Rousseau.
Pain.
Vollerin-Rain.

Mentions honorables.

MM. Mussel.
L. Vigouroux.
Zimmerli.

COLLABORATEURS

Médailles d'or.

MM. Meyer (Alfred), peintre émailleur, libre, présenté par M. Boucheron.
MM. P. Legrand, dessinateur, maison Boucheron.
Tard, émailleur cloisonneur, présenté par MM. Christofle et Boucheron.

Médailles d'argent.

MM. Clavier, chef d'atelier, maison Garreaud.
Rault, ciseleur, maison Boucheron.
Kuyl, fabricant, libre, présenté par M. Boucheron.
Menu, fabricant, libre, présenté par M. Boucheron.
Gif et fils, fabricants, libres, présentés par MM. Debut et Coulon.
Tissot, incrusteur, maison Boucheron.
L. Barthe, chef d'atelier, maison Varangoz.
Roussel, chef d'atelier, maison Téterger.
Martinet, joaillier, maison Debut et Coulon.
Brimeur, chef d'atelier, maison Murat.
Heydecke, joaillier, maison Debut et Coulon.

Médailles de bronze.

MM. Eme, fabricant, libre, présenté par M. Boucheron.
Godet, dessinateur, maison Boucheron.
Luc Gaillard, dessinateur et chef, maison Gaillard fils.
L. Moresco, joaillier, maison Hubert.
Chalvet, chef d'atelier, maison Boucheron.
Rousser, joaillier, maison Fouquet.
Godin, joaillier, maison Fouquet.
J. Martin, graveur, maison Fontenay.
Grimperelle, chef d'atelier, maison Soufflot et Robert.
Collin, joaillier, maison Boucheron.
Lécolazet, sertisseur, libre, présenté par M. Fontenay.
Philippe, chef d'atelier, maison Roulina.
Fiau, tréfileur, maison Murat.
L. Detaille, chef d'atelier, maison Héricé.
Gazai, chef mécanicien, maison Murat.
A. Leblanc, apprêteur, maison Héricé.

Mentions honorables.

MM. Dupuis, joaillier, maison Boucheron.
Bussac, joaillier, maison Boucheron.
Auerbach, joaillier, maison Hubert.
Mlle Masson, reperceuse, libre, présentée par M. Fontenay.

SIXIÈME CLASSE

HORLOGERIE

Hors concours.

MM. Detouche.
Collin.
Haas et Cie.
Redier et C .
Sandoz.
Saunier.

Médailles d'argent.

MM. Champion.
Bernoux.
Marchal.
Ninet, directeur de l'école de bijouterie (chambre syndicale).

Médailles de bronze.

MM. Cadot.
Rosset.
MM. Berghammer.
Boissel.

Mentions honorables.

MM. Bontems.
Bachner.
Hadancourt.

COLLABORATEURS

Médaille d'argent.

M. Lesueur, dessinateur sculpteur, maison G. Sandoz.

Médailles de bronze.

MM. A. Kormann, dessinateur, maison Champion.
P. Belough, dessinateur, maison G. Sandoz.
Tramontis, chef d'atelier, maison Detouche.

Mention honorable.

M. Emmanuel, sculpteur, maison G. Sandoz.

TROISIÈME SECTION

MÉTAUX USUELS

SÉPTIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. Barbedienne.
Beurdeley fils.
Blot et Drouard.
Dasson.
Denière.
Houdebine.
Journet et Cie.
Lhose.
Ranvier.

Médaille d'or.

M. Peyrol.

Médailles d'argent.

MM. Basset.
Boucher frères, rappel.
Meissner, rappel.
Moris fils.
Guillemin.

Médailles de bronze.

MM. Belin jeune.
Kley.
David.
Chachoin fils.
Parvillers.
Martin (Louis).
Dinee.
Humbert.
Liard.
Motet.
Lacroix (Victor).

Mentions honorables.

MM. Bernoux, rappel.
MM. Chevalier jeune.
Grinand.
Rigolet.

COLLABORATEURS

Médaille d'or.

M. Cauchois, maison Barbedienne.

Médailles d'argent.

MM. Garnier, maison Barbedienne.
Ducro, maison Denière.
Douy (Jules), maison Peyrol.
Evrard, maison Dasson.

Médailles de bronze.

MM. Barré, maison Denière.
Fournier, maison Denière.
Alizard, maison Barbedienne.
Girardot, maison Barbedienne.
Blondel, maison Barbedienne.
Graffin, maison Barbedienne.
Demesve, maison Barbedienne.
François, maison Barbedienne.
Aubert, maison Dasson.
Dallier, maison Dasson.
Germain, maison Meissner.
Muller, maison Basset.

Mentions honorables.

MM. Rappin, maison Dasson.
Pondruel, maison Dasson.
E. Canard, maison Meissner.
Mayer, maison Meissner.
Dorange, maison Basset.

FONTE DE FER DÉCORATIVE

HUITIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. Dalifol et Cie.
Durenne.

Médailles d'argent.

M. Reveilhac (Jean).

MM. Bellenger-Fasbender.
Lecailler (collaborateur, maison Dalifol).

Médailles de bronze.

MM. Mouton-Bergue.
Demotte et Goeseels.

SERRURERIE D'ART

NEUVIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. André.
Baudrit.
Charlier et Villain.
Vve Delong et Cie.
Lichtenfelder.

Médailles d'or.

MM. Bergue.
Moreau frères.

Médailles d'argent.

MM. Perret.
Paublan.

Medailles de bronze.

MM. Pelletier fils.
Bodart (Emmanuel).

Mentions honorables.

MM. Locquet.
MM. Hallet.
Gallet.

COLLABORATEURS

Médaille d'or.

M. Cacheux, maison Moreau frères.

Médaille d'argent.

M. Amuat, ciseleur, maison Bergue.

Médailles de bronze.

MM. Ravet, maison Moreau frères.
Guillemin, maison Moreau frères.
Constantin, maison Bergue.
Bayle, maison Bergue.

Mention honorable.

M. Bouteiller, maison Paublanc.

ARMES DE LUXE

DIXIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. Fauré Le Page.
Gastinne-Renette.
Lainé.

COLLABORATEURS

Médailles d'argent.

MM. Crahay, maison Fauré Le Page.
Comte, maison Gastinne-Renette.
Corajod, maison Lainé.

Médaille de bronze : M. Chauwin, maison Fauré Le Page.

PLOMB — ZINC — CUIVRE — ÉTAIN

ONZIÈME CLASSE

Hors concours.

MM. Gaget Gauthier et Cie.
Perin-Grados.

Médaille d'or.

M. Marrou.

Médaille d'argent.

M. Trainard.

Médailles de bronze.

M. Lucotte.
MM. Mesureur et Monduit.
Gits.

Mentions honorables.

MM. Clert.
Chabrier jeune.

COLLABORATEUR

Médaille d'argent.

M. Lorentzi, maison Gaget Gauthier et Cie.

QUATRIÈME SECTION

MÉTALLURGIE — OUTILS ET PROCÉDÉS — MÉTIERS ANNEXES

PREMIÈRE CLASSE

Hors concours.

MM. Lehmann frères.

Médailles d'argent.

Société nationale d'exploitation de mines.
MM. Desmoutis, Quenessen et Lebrun, fabricants de platine.
Gaspard et Belle.
Alaine (Auguste).
Fonderie générale de Grenelle.
Bridault.
Société anonyme des zincs français.
Huré.
Chertemps.
Henry (Paul).

Médailles de bronze.

Société générale des mines d'Almeira.
Société des mines de Bougie.
MM. Petetin et Cie.
Reveilhac (Léon).
Daniel.
Dronier.
Couthier fils.
Société française d'inoxydation et de platinage.
Brunon.
Huard fils.
Mortelette.

Mentions honorables.

M. Neveux.
MM. Desor.
Millet.
Mahuet et Barthélemy.
Lassus.
Fret.
Travers.
Berger-Spence.
Hallet.
Henkel.
Rival.

COLLABORATEURS

Médailles d'argent.

MM. Laignier, maison Vve Lyon Allemand.
Thiollier (Antonin), ingénieur, directeur de l'usine de Septèmes (Société du nickel).
Caulry (Constant), ingénieur des fonderies de Nouméa (Société du nickel).
Herpin, ingénieur, directeur de l'affinage du nickel de MM. Christofle et Cie.
Brécy, ingénieur, directeur de l'usine fonderie de maillechort et couverts, maison Christofle et Cie.

Médailles de bronze.

MM. Lecallier (Désiré), contremaître, maison Dalifol.
Quéru (François), contremaître, maison Henry.

Mentions honorables.

MM. Léoni (Jean-Baptiste), maison Lehmann frères.
Pinatot (Constant), contre-maître, maison Huré.

DOUZIÈME CLASSE — MÉTIERS ANNEXES

GRAVURE

Hors concours.

MM. Bissinger.
Demengeot.
Reverchon.
Zuloaga.

Médailles d'or.

MM. Souze, graveur en fers à dorer.
Vaudet (Auguste), camées.

Médailles d'argent.

MM. Heller.
Chevalier.
Gerbier.
Chaumont père, rappel.
Guyétant.
Haseroth.
Lechevrel.

Médailles de bronze.

MM. Devambez.
Huot, rappel.
Bouvet.

Mention honorable.

M. Chesneau.

COLLABORATEURS

Médaille d'argent.

M. Boudin, maison Guyétant et Bissinger.

Mentions honorables.

MM. Chéreau, maison Bissinger.
Lebas, maison Bissinger.
Lambert, maison Guyétant.

CISELURE

Médaille d'argent.

M. Heller.

Médaille de bronze.

M. Marioton.

Mention honorable : M. Vernier.

ÉMAIL

Hors concours.

MM. Guilbert-Martin.
Soyer.
Thesmar.

Médailles d'argent.

MM. Meyer (Alfred).
Sieffert.
Mlle Puisoye (Marie).
MM. Penet.
Béranger.
Poiret.

Médailles de bronze.

Mlle Gobert.
MM. Diffloth fils.
Pottier.

COLLABORATEURS

Médaille d'or.

M. Serre, maison Barbedienne.

Médailles d'argent.

MM. Tard, rappel, maison Christofle.
Grandhomme, maison Mollard.
Marchal, maison Mollard.
Garnier, maison Falize.
Jean (Georges), maison Jean.
Soyer (Théophile), maison Soyer.
Martin (Charles), maison Guilbert-Martin.

Médailles de bronze.

MM. Houillon, maison Falize.
Gagneré, maison Falize.
Zinck, maison Soyer.
Pignet, maison Soyer.
Antoine Tard, filigraneur, collaborateur, maison Thesmar.

CONCOURS SPÉCIAUX

DES INDUSTRIES DU MÉTAL

PREMIER GROUPE

DESSINS ET MAQUETTES

PREMIÈRE CLASSE

ORFÈVRERIE — CAFETIÈRE

Plaquette (ex-æquo).

MM. Mallet, sculpteur, 56, rue de Bondy.
Louis Carrier-Belleuse fils, 15, rue de la Tour-d'Auvergne.

Première mention.

Clerc (Auguste), élève de l'école des Arts décoratifs.

Deuxième mention.

MM. Paillet (Ferdinand), peintre à la manufacture de Sèvres.

Troisième mention.

Caen (Albert), sculpteur, 9, rue Fontaine-au-Roi.

DEUXIÈME CLASSE

BIJOUTERIE VRAIE — UN BRACELET OP

NÉANT

TROISIÈME CLASSE

BIJOUTERIE D'IMITATION — ORNEMENT POUR LA COIFFURE

NÉANT

QUATRIÈME CLASSE

JOAILLERIE — UN PENDANT DE COL ORNÉ DE PIERRES

Première mention.

M. V. Heng, 29, rue du Sentier.

Deuxième mention.

M. Grassin, 35, boulevard Magenta.

CINQUIÈME CLASSE

HORLOGERIE — RÉGULATEUR AVEC SA GAINE

Mention : M. H. Duval, élève de l'école des Arts décoratifs.

SIXIÈME CLASSE

BRONZES D'ART ET D'IMITATION — UN PORTE-LUMIÈRES

Plaquette.

MM. L. Bohn, 29, passage des Favorites.

Première mention.

E. Provost, 14, rue Oberkampf.

Deuxième mention.

MM. E. Gonel, 24, boulevard Richard-Lenoir.

Troisième mention.

Clerc (Auguste), élève de l'école des Arts décoratifs.

SEPTIÈME CLASSE

FONTE DE FER — UN VASE DE JARDIN

Première mention.

E. Looser, dessinateur, élève de l'école nationale des Arts décoratifs.

Deuxième mention.

L. Bohn, sculpteur, 29, passage des Favorites.

HUITIÈME CLASSE

SERRURERIE D'ART — UNE GRILLE DE BALCON FER FORGÉ

Plaquette.

P. Legastelois, 6, rue Saint-Gilles.

Première mention.

I. Godet, 16, rue du Faubourg-du-Temple.

Deuxième mention : M. Foucart, 14, rue de Varennes.

NEUVIÈME CLASSE

ARMES — UN PISTOLET DE TIR

NÉANT

DIXIÈME CLASSE

PLOMB-ZINC — UN CARTOUCHE ORNÉ OU UN MOTIF DÉCORATIF FAISANT MILIEU

NÉANT

ONZIÈME CLASSE

CUIVRE — UN BASSIN EN CUIVRE REPOUSSÉ

NÉANT

DOUZIÈME CLASSE

ÉTAIN — UN PLAT ORNÉ

Plaquette : M. Joindy (Joseph), sculpteur, 80, rue de Ménilmontant.

TREIZIÈME CLASSE

FONTE — FIGURE FONDUE A NOYAU NON RÉPARÉE

NÉANT

QUATORZIÈME CLASSE

GRAVURE — COUPE GRAVÉE A L'ACIDE OU AU BURIN

NÉANT

QUATORZIÈME CLASSE (*bis*)

GLYPTIQUE ET MÉDAILLES — FIGURE OU MOTIF HÉRALDIQUE

NÉANT

QUINZIÈME CLASSE

DAMASQUINE — COUPE INCRUSTÉE ET DAMASQUINÉE

NÉANT

SEIZIÈME CLASSE

CISELURE — VASE OU ENSEMBLE DÉCORATIF

NÉANT

DIX-SEPTIÈME CLASSE

ÉMAUX SUR MÉTAL — PANNEAU, SUJET HISTORIQUE OU ALLÉGORIQUE

NÉANT

DEUXIÈME GROUPE

ŒUVRES EXÉCUTÉES

PREMIÈRE CLASSE

ORFÈVRERIE — UNE CAFETIÈRE

Plaquette.

MM. Broecks, contremaître orfèvre, maison Christofle, 56, rue de Bondy.
Trotté, contremaître ciseleur, maison Christofle, 56, rue de Bondy.
Heintze, orfèvre, maison Christofle, 56, rue de Bondy.
Roze, ciseleur, maison Christofle, 56, rue de Bondy.

Mention.

MM. Maison Taburet et Boin, 3, rue Pasquier.
Latour, planeur, 56, rue de Bondy.
Debaus, orfèvre, rue de Bondy, 56.

DEUXIÈME CLASSE

BIJOUTERIE VRAIE — UN BRACELET OR

Hors concours.

MM. Pye, émailleur cloisonneur, maison Bapst et Falize.

Première mention.

Olive (Émile), 3, rue Cler.

Deuxième mention.

MM. Couquaux, 402, rue Saint-Honoré.

Troisième mention.

Brateau, 39, rue Condorcet.

Quatrième mention : M. Cavaroc, 33, rue Sauffroy.

TROISIÈME CLASSE

BIJOUTERIE D'IMITATION — ORNEMENT POUR LA COIFFURE

NÉANT

QUATRIÈME CLASSE

JOAILLERIE — UN PENDANT DE COL ORNÉ DE PIERRERIES

NÉANT

CINQUIÈME CLASSE

HORLOGERIE — UN RÉGULATEUR AVEC SA GAINE

NÉANT

SIXIÈME CLASSE

BRONZES D'ART ET D'IMITATION — UN PORTE-LUMIÈRES

NÉANT

SEPTIÈME CLASSE

FONTE DE FER — UN VASE DE JARDIN

Plaquette : M. L. Thiriot, 46, boulevard Voltaire.

HUITIÈME CLASSE

SERRURERIE D'ART — UNE GRILLE DE BALCON FER FORGÉ

Mention.

Nicaise et Cie. « La Construction. »

Société coopérative en commandite des ouvriers serruriers, 23, rue Villejust.

NEUVIÈME CLASSE

ARMES — UN PISTOLET DE TIR

NÉANT

DIXIÈME CLASSE

PLOMB-ZINC — UN CARTOUCHE ORNÉ OU UN MOTIF DÉCORATIF FAISANT MILIEU

Mention : M. Marrou (Ferdinand), 59, rue Saint-Nicolas (Rouen).

ONZIÈME CLASSE

CUIVRE — UN BASSIN EN CUIVRE REPOUSSÉ

Plaquette.

Latour, planeur, maison Christofle et Cie, 56, rue de Bondy.

Cholley, ouvrier ciseleur, maison Christofle et Cie, 56, rue de Bondy.

DOUZIÈME CLASSE

ÉTAIN — UN PLAT ORNÉ

Plaquette.

Brateau (Jules), 39, rue Condorcet.

Mention.

Brateau (Jules), 39, rue Condorcet.

TREIZIÈME CLASSE

FONTE — UNE FIGURE FONDUE A NOYAU, NON RÉPARÉE

Plaquette.

Perardel, ouvrier fondeur, maison Christofle et Ce, 56, rue de Bondy.

Première mention.

Cottin, ouvrier fondeur, maison Christofle et Cie, 56, rue de Bondy.

QUATORZIÈME CLASSE

GRAVURE — UNE COUPE GRAVÉE A L'ACIDE OU AU BURIN

NÉANT

QUATORZIÈME CLASSE (*bis*)

GLYPTIQUE ET MÉDAILLES — UNE FIGURE OU UN MOTIF HÉRALDIQUE, EXÉCUTÉ EN CREUX OU EN RELIEF, SUR PIERRE DURE, SUR COQUILLE OU SUR ACIER

Plaquette.

Haseroth (Max), 29, rue Bellefond.

Première mention.

Guyetant, 19, boulevard Montmartre.

Deuxième mention : M. Bissinger, 31, rue du 4 Septembre.

QUINZIÈME CLASSE

DAMASQUINE — UNE COUPE INCRUSTÉE ET DAMASQUINÉE

Mention : M. Zuloaga, 107, rue de Turenne.

SEIZIÈME CLASSE

CISELURE — UN VASE OU UN ENSEMBLE DÉCORATIF COMPLET EN OR, ARGENT, OU CUIVRE REPOUSSÉ

Plaquette.

Brateau (Jules), 39, rue Condorcet.

Première mention.

Chevallier (Émile), 3, passage des Petits Pères.

Deuxième mention : M. Colliot (J.), 44, rue du Dragon.

DIX-SEPTIÈME CLASSE

ÉMAUX SUR MÉTAL — UN PANNEAU, SUJET HISTORIQUE OU ALLÉGORIQUE OU MOTIF DÉCORATIF

Plaquette.

Penet (Lucien), 145, rue de Rennes.

Première mention.

Chevallier (Mlle Claire), 47, rue Bonaparte.

Deuxième mention.

Sieffert (Eugène), 18, rue Oberkampf.

Troisième mention.

Soyer (Paul), 4 *bis*, rue Saint-Sauveur.

CONCOURS GÉNÉRAL

POUR LE GRAND PRIX DE L'*UNION CENTRALE*

PLAQUETTE D'OR D'UNE VALEUR DE 1,000 FRANCS

Les œuvres primées dans les concours des deux sections Modèles des artistes et Œuvres exécutées par l'industrie ont été examinées par le jury supérieur composé des présidents de section.

Le Grand Prix a été décerné dans la 1re classe (Orfèvrerie), à la cafetière exposée sous la devise : *L'union fait le succès* et exécutée par

MM. Broecks, contremaître orfèvre.
Trotté, contremaître ciseleur.
Heintze, ouvrier orfèvre.
Roze, ouvrier ciseleur.

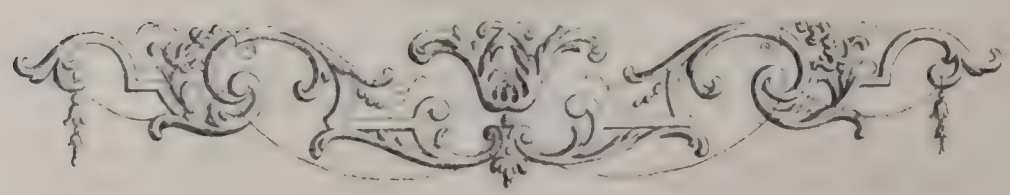


TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LA LIVRAISON DE DÉCEMBRE

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE.

Pages.

Frontispice. Affiche de l'exposition 225
Liste des membres du Conseil d'administration de l'Union centrale 227
Liste des membres du comité de patronage de l'Union centrale 227
Liste des membres de la commission consultative de l'Union centrale pour l'année 1880 228
Exposition de 1880. Avant-propos. Considérations générales sur l'ensemble des expositions organisées en 1880 par les soins de l'Union centrale, par M. PAUL MANTZ, président de la commission consultative 226

RAPPORTS DE LA COMMISSION CONSULTATIVE

Premier groupe. — Exposition moderne. Rapport de la sous-commission des industries; *Rapporteur :* M. LORAIN 233
Deuxième groupe. Exposition rétrospective. — Rapport de la sous-commission des expositions rétrospectives; *Rapporteur :* M. Eugène MUNTZ 238
Troisième groupe. Concours pour les Écoles de Dessin de Paris. — Rapport de la sous-commission des écoles; *Rapporteur :* M. A. LOUVRIER DE LAJOLAIS. 240

COMITÉS D'INITIATIVE

Rapport au Conseil d'administration par la commission des expositions au sujet de la création des commissions d'initiative auprès des expositions technologiques; *Rapporteur :* M. FALIZE. . 242
Réunion plénière des comités d'Initiative. Discours de M. ÉDOUARD ANDRÉ, président de l'Union centrale 245

LISTE DES MEMBRES DES COMITÉS D'INITIATIVE

1re *Classe*. Matières premières, métallurgie, outils et procédés 249
2e *Classe*. Modèles des artistes. 249
3e *Classe*. Orfèvrerie 249
4e *Classe*. Bijouterie. 249
5e *Classe*. Joaillerie. — Lapidairerie 250
6e *Classe*. Horlogerie 250
7e *Classe*. Bronzes d'art et d'ameublement, zinc d'art, médailles. 250
8e *Classe*. Fonte de fer décorative. 250

Pages.

9e *Classe.* Serrurerie d'art. 250
10e *Classe.* Armes de luxe. 250
11e *Classe.* Plomb. — Cuivre. — Zinc. — Étain 251
12e *Classe.* Métiers annexes 251
13e *Classe.* Publications modernes relatives au travail du métal 251

RÈGLEMENT DE L'EXPOSITION

But de l'exposition, son caractère, époque de son ouverture, sa classification. 252
Règlement de l'exposition moderne. 255
Règlement des Écoles 260
Grand prix de l'Union centrale, dit prix de voyage 262
Dispositions pour les concours des Écoles. 264
Dispositions pour le concours du prix de voyage. 265
Liste des membres du jury des Écoles. 265

CONCOURS SPÉCIAUX DU MÉTAL

Programmes du concours des 17 classes. 266
Grand prix de l'Union centrale. 267

MUSÉE RÉTROSPECTIF DU MÉTAL

Liste des membres du comité de patronage. 269
Liste des membres de la commission exécutive. 269
Liste des personnes qui ont prêté leurs collections au musée rétrospectif du métal. 269

CONCOURS DES RÉCOMPENSES

Rapport au conseil d'administration sur les récompenses à décerner en 1880; *Rapporteur :* M. Henri Bouilhet. 271
Avis de la commission consultative, lettre du président de la commission consultative, et décision du conseil. 275
Liste des membres du jury du concours de la plaquette honorifique et du diplôme. 277
Jugement du jury. 277
Reproduction de la composition primée de la plaquette. 272
Reproduction de la composition primée du diplôme. 273

RAPPORTS DES JURYS

Liste des jurés. 279
Règlement additionnel pour le fonctionnement du jury. 280
Rapport du jury de la première section; métal. *Rapporteur :* M. Edmond About. 281
Rapport du jury de la deuxième section; métaux précieux. *Rapporteur* : M. Paul Mantz. . . 284
Rapport du jury de la troisième section; métaux usuels. *Rapporteur :* M. Corroyer. 302
Rapport du jury de la quatrième section; matières premières. — Outils et procédés. — Métiers annexes. *Rapporteur :* M. René Ménard. 304

RAPPORTS SUR LES CONCOURS SPÉCIAUX DU MÉTAL

Première section. *Rapporteur* : M. Edmond About. 281
Deuxième section. *Rapporteur* : M. Fontenay. 327

Pages.
Troisième section. *Rapporteur :* M. CORROYER. 328
Quatrième section. *Rapporteur :* M. RENÉ MÉNARD. 329
Concours général pour le grand prix de l'Union centrale ; décision du jury. 330

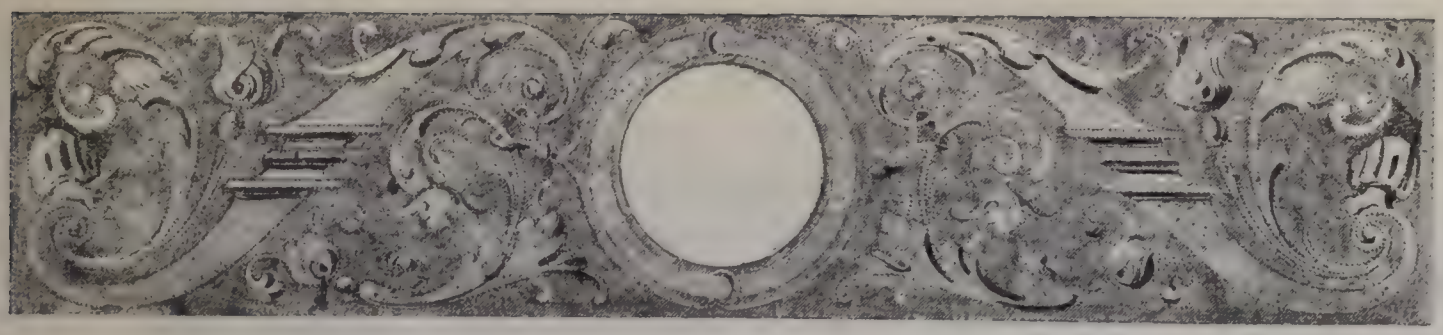
DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

Compte rendu de la cérémonie. 331
Allocution de M. LE MINISTRE DE LA MARINE au lauréat du grand prix de voyage. 332
Nominations d'officiers d'académie. 332
Discours de M. EDOUARD ANDRÉ. 333
Discours de M. LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS. 135
Discours de M. HENRI BOUILHET. 239
Rapport général des jurys de l'exposition moderne, par M. J.-J. GUIFFREY. 344
Rapport sur les concours des Ecoles, par M. AUGUSTE RACINET. 352

LISTE DES RÉCOMPENSES

Récompenses des Écoles. 363
Grand prix de voyage. 365
Récompenses des industries du métal. 366
Récompenses des concours spéciaux du métal. 370
Grand prix de l'Union centrale. 376

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.



Composition de M. Lechevallier-Chevignard, pour la décoration du château de Saint-Roch.

6me EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

LES INDUSTRIES D'ART

(SUITE[1])

IV

LE CUIVRE ET LE BRONZE

(DU XVe SIÈCLE A L'ÉPOQUE ACTUELLE)

ST-CE une série d'œuvres exprimant les divers caractères d'un art aux physionomies multiples suivant chaque temps et dans le même temps, art châtié, d'une netteté immuable?

En aucune façon. Il s'agit plus simplement de quelques morceaux portant le signe d'une époque, parfois très beaux, toujours intéressants, pour nous d'un enseignement utile, mais trop éloignés, la plupart du moins, des exemples fameux qui règnent dans quelques galeries nationales. Ceux-ci sont de grands faits; ceux-là ne sont que des incidents. Intéressante en est la variété; mais elle correspond à peine aux variétés d'écoles, de systèmes; et c'est la cause de lacunes, de redites. Il n'est donc pas nécessaire de donner à cet examen la portée d'une étude historique, si mince qu'elle soit. D'ailleurs, la recherche d'un groupement, une analyse chronologique ne seraient-elles pas en désaccord avec un souci tout opposé, celui des gens qui collectionnent, celui des gens qui courent aux collections,

1. Voy. la *Revue* du mois d'octobre, page 161.

souci universel! Est-il apparent qu'on se résigne à subordonner la confrontation minutieuse des petites différences à l'exposé large et clair des grandes vérités? Les monographies tirent de l'artiste et de l'œuvre un tel luxe d'inutilités! Nous n'avons plus d'apathie pour les choses secondaires, mais il nous prend la frénésie de réhabiliter toutes les singularités condamnées à l'oubli en ces temps où l'on disputait moins les œuvres, mais où l'on savait goûter les meilleures sans aucun procès. Cet engouement prend tout au plus sa raison d'être dans l'intérêt qu'on porte à tant d'études compliquées, et Dieu sait ce qu'on n'étudie pas! Tout le monde y trouve son compte; que rêve-t-on de mieux?

Le Génie ailé, de M. Bazilewski, nous a tout d'abord frappé. C'est une figure d'un accent très italien. Visage bouffi, nez retroussé, menton proéminent comme un menton de vieille, nous lui trouvons un air de famille avec les belles laideurs du type florentin. Le sourire vague garde un reflet des rêveries mystérieuses du moyen âge tandis que le corps, modelé simplement, nous rapproche de l'art antique. L'indication détaillée des ailes, une corne qui tient ici lieu de la torche en faisceaux font penser aux petits génies funèbres qu'on retrouve dans les musées de sculpture romaine. Comme les statuettes classiques, celle-ci est dégagée de toute exactitude trop brutale.

Les hardiesses de la nature sont loin d'être toujours aimables; les imiter n'est pas le plus sûr moyen d'être naturel. Dans le monde vivant, la mobilité des traits transforme les grimaces en beaux sourires; et ce charme fugitif est ce qui doit séduire l'artiste. Les réalistes du xve siècle ne s'en sont pas toujours avisés, et *l'Enfant à l'escargot* restera sans doute une œuvre toute d'habileté, mais en même temps quelque chose comme une grimace sans signifiance. Nous ne sommes pas sûr qu'on rencontre, chez les Chinois ou chez les nègres, des torses d'enfant aussi disgracieux; nous voyons là les rides et les rugosités de la vieillesse. Donatello était porté par le même esprit à l'analyse méticuleuse des formes. Esclave dans une certaine mesure des procédés étroits du réalisme, il savait, en revanche, élargir, par un choix sévère de détails, le caractère de son œuvre, qui n'y perdait rien en physionomie. Le *Saint Sébastien,* de M. E. André, très petit bas-relief qui sort évidemment de l'atelier du maître, confirme nos observations le mieux du monde. Tous les visages y sont de ces mines familières qui vivent autour de nous; l'allure des corps ne pose pas; la vie n'y est pas figée dans un rythme conventionnel. Le saint, lié par les coudes au poteau du supplice, dans une pose de douloureux abandon, livre son corps aux flèches des bourreaux; un ange tend la palme. C'est un drame

BRONZE

DESSUS DE COFFRET ITALIEN (XVIe SIÈCLE)

COLLECTION DE M. BISHOFFSHEIM

FER

PANNEAU D'UN COFFRET FRANÇAIS (XVIe SIÈCLE), EN FER REPOUSSÉ, DAMASQUINÉ D'OR

COLLECTION DE M. DELAHERCHE

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

bref, éloquent comme un tercet de *la Divine Comédie*. Le bronze est largement traité : çà et là quelques finesses de modelé dans les ondes des draperies, les muscles des membres. Un ciseleur y saurait voir sans doute des subtilités de burin qui nous échappent.

Ce procédé, singulier mélange de sèches hardiesses, de saillies anguleuses et de sage tranquillité qui frappe dans toutes les œuvres du xve siècle, dans la grande bassine de MM. Seillières, dont l'ornementation n'est qu'un thème sur le mode antique, dans quelques plaquettes de la collection Dreyfus, une délicieuse vierge portant le Bambino et se découpant dans l'embrasure d'une arcade, le profil bien vivant d'Alberti, etc., ce procédé, fait d'interprétation large et d'imitation précise, demeure au siècle suivant la caractéristique de l'art tudesque. Ce que furent Dürer, Cranach, Holbein, on le sait trop bien pour qu'il soit nécessaire de prouver, en ce sens, la même influence exercée sur les peintres. Peter Vischer, le seul sculpteur que l'on puisse, sinon comparer à ces maîtres, du moins considérer lui-même comme un maître, reste presque à la fois un tailleur de pierre et un orfèvre d'un siècle gothique. En dépit d'une décence correcte qui équilibre ses figures, on y sent ce je ne sais quoi de pointu qui fait le charme des œuvres un peu primitives. Le voici lui-même avec son gros tablier de cuir, bonnet en tête, un maillet à la main. Quelle désinvolture de forgeron! C'est là une réduction authentique du Vischer qui se mêle aux mythologies du fameux tombeau de S. Sebald; elle appartient à M. Spitzer. Vous l'avez vue au milieu de ces aquamaniles déguisées en Chimères, de ces chandeliers aux riches incrustations, de ces aiguières aux abdomens rebondis, et de tant d'autres beaux spécimens qui font, avec l'envoi du South-Kensington, un ensemble d'ustensiles de façons peu roturières.

Du même Vischer provient le bas-relief d'*Orphée et d'Eurydice,* une des richesses de M. Dreyfus. Ces bourgeois de Nuremberg ont froid dans leur nudité païenne : pourquoi ce déshabillé vient-il trahir des anatomies défectueuses? Le grotesque est inévitable chaque fois que le réalisme est aux prises avec la légende, et la Fable ne s'arrange guère de toutes les vérités. Eh bien, malgré tout, ce vieillard qui tient mal son violon et cette bonne Eurydice qui a des manières gauches gardent un tel accent de sincérité émue que l'œil s'en détache à regret. Au reste, des accessoires délicats, une exécution surprenante nous consolent de cette poétique un peu vulgaire.

Le xvie siècle se présente ici sous une variété d'aspects infinie. Ce siècle des beautés absolues reste encore une époque très inégale. Les uns ont trouvé tout, ceux-ci errent en deçà, d'autres se dégoûtent et courent au delà :

les corrompus coudoient les naïfs et c'est le temps des grandes sagesses. De prime abord, n'est-on pas saisi et presque amusé de tant de contrastes? Ici, c'est une madone de cuivre, la madone française de M. Charvet, raide et drapée comme la sainte d'un porche ogival; là, un *Persée,* — celui de la fameuse Loge, — œuvre d'un ciseleur célèbre, ardent, enthousiaste, déjà blasé sur la tranquille grandeur de la beauté romaine; un autre Persée, du même Benvenuto peut-être. Ce héros coupe-têtes était-ce un type de prédilection du don Juan florentin? Il brandit son estramaçon et va décapiter le monstre auprès d'un *Hercule* musculeux qui terrasse l'hydre de Lerne (Coll. G. de Rothschild). Ces demi-dieux, fièrement campés, le torse et les membres enflés de bouffissures décoratives, d'un modelé sans doute inexact, mais qui traduit la surabondance des mouvements, ne sont pas le moins du monde ce qu'on appelle des *morceaux lâchés*. L'artiste pétrit la glaise avec une verve endiablée, puis laisse au métal fondu l'empreinte savante d'un burin opiniâtre. Les qualités qui résultent de cette double pratique sont communes à presque tout ce qui nous reste de ces superbes industries. Le plus souvent, l'ébauchoir n'abandonne à la fonte que des formes très épurées et la ciselure marque sa trace sur les nattes et les bandeaux des cheveux, indique des finesses dans les plis des paupières, le dessin des ongles, le jeu des membres. Ces retouches soulignent, pour ainsi dire, une intention et ménagent d'heureuses oppositions qui animent l'ensemble. Nous pensons à l'*Ève* de M. Stein, une Ève des bords du Rhin, et nous nous rappelons un contour ferme, libre de ces égratignures minutieuses dont ne s'accommode point un art d'une saine franchise. Cette Ève doit plaire à ceux qui sont sensibles à tout autre chose qu'à la patine d'un vert olivâtre ou d'un brun fauve.

La diversité d'expressions qui témoigne du besoin que l'on avait alors de tout remuer, devient très gênante aux gens qui se mêlent d'établir dans l'art une hiérarchie absolue, ainsi qu'une jeune pensionnaire dresse un catalogue de ses amitiés; et l'on se sent très embarrassé de marquer des préférences à telle ou telle œuvre qui nous séduit par des charmes tout opposés. Avisez-vous un peu de délaisser le *Neptune* de M. Bischoffsheim pour le *Christ mort* de la comtesse Dzyalinska? Rien de commun entre ces deux divinités, qui s'avoisinent sans se nuire. Voici une scène chrétienne exprimée chrétiennement : la Vierge retient sur ses genoux le cadavre sacré, dont les bras et la tête retombent dans une pose de suprême souffrance. Plis des robes, cheveux, musculatures, rameaux des veines qui accidentent le modelé, tout est en saillie. On peut blâmer une affectation dans ces proéminences qui s'entassent; mais cela nuit à peine au parti d'une com-

position harmonieuse. Les plans s'y déterminent sensiblement, sans confusion, là où nous la pouvions attendre. N'est-ce pas comme un récit d'une langue riche, puissante, colorée, mais d'une prononciation pénible ? Puis, tout à côté, voilà une scène d'une éloquence toute païenne. Un plaisant mystificateur qui l'irait exhumer dans quelque île de l'Archipel donnerait le change à nombre de clairvoyants et de sceptiques. En dehors de la physionomie générale, qui nous rappelle l'agencement des figures sur les médailles grecques, on est frappé de l'analogie de certains procédés d'ailleurs très particuliers : ici, par exemple, les flots qui ondoient en rayures profondes et resserrées. La face imberbe du dieu marin nous remet en mémoire certains visages de Thésées, d'Hercules demi-archaïques, qui offrent un accord bizarre de grâce et de raideur.

Dans la vitrine du centre, ces deux tablettes sont déposées en la meilleure compagnie. Un choix sévère n'y a rassemblé que des fragments précieux d'une main-d'œuvre délicate. Mlle Grandjean y expose un cippe où se modèle en fins reliefs toute une histoire tumultueuse. Des personnages, rois, guerriers, princesses, s'agitent en un désordre précipité ; un énorme serpent déroule ses anneaux, etc. Des filets d'or éveillent çà et là quelques accents dans la pénombre des tons bruns et font vivre les ciselures des diadèmes, les torches flambantes, les roues d'un char, les écailles d'un monstre, les broderies et les armes. La bordure de coupe, décorée de divinités aquatiques, y fait plus modeste figure. Il faut une attention minutieuse pour se laisser gagner par le charme qui se dégage de ces nudités sveltes et longues assises dans les joncs et les roseaux. Primatice, Goujon, l'école de Fontainebleau nous passent devant les yeux. Quoi donc encore ? La petite tête de faune qui se contracte dans un rire douloureux ; celle d'un enfant de Laocoon, d'une coulée moelleuse, indécise, et qui prouve combien le bronze se prête à rendre les morbidesses de la chair.

Ce n'est pas là cependant le caractère essentiel de cette époque. Nous le trouvons plutôt dans cette fermeté presque rigide qui résulte d'une interprétation simplifiée des formes, qui leur donne une austère élégance et transfigure même la laideur. En voici la meilleure preuve : un *Mercure casqué*, *le Bien triomphant du Mal*, le *Marsyas* (baron Seillières), une tête d'Apollon (M. Tesse), celle d'une Femme (M. Mannheim), tant d'autres bons exemples ! Ces morceaux, d'un art déjà très avancé, effleurant presque la formule grammaticale, restent pourtant des modèles du faire le plus logique et le plus adroit. L'opposition entre les parties lisses et les parties mates, le modelé raffiné et les plans sommaires n'y est la raison d'aucune

discordance. Il serait à désirer qu'il en fût de même pour la majeure partie des produits actuels, et qu'on en vînt à imaginer un burinage plus honnête que ces tailles sillonnant régulièrement les épidermes, à la façon d'une gravure, et ces myriades de petits trous peu profonds qu'on appelle *chairé* et qui sont un stigmate de variole.

Nous constations plus haut l'inégalité qui divise les œuvres de cette époque. C'était le lieu de citer les deux candélabres du baron G. de Rothschild. On se rappelle les candélabres de la Rome impériale : on souffre de tout ce qui manque à ceux-ci. A distance, clignez de l'œil, et vous embrassez une silhouette creusée, déchiquetée, renflée de saillies lourdes, toute d'exubérance et de maigreur. Paradis de saints, guirlandes d'une flore mal définie, tout ce monde minuscule s'accroche à mille aspérités bizarres qui réjouissent. N'est-ce pas là un parti pris de décorer avec des formes laides, une insoumission qui eût répugné aux Grecs dont les Italiens ont longtemps été admirateurs. On ne sait pas à quel art malade ceux-ci ont emprunté ces expressions qui n'enrichissent point leur beau langage plastique.

Les chenets de M. Dutuit sont encore de ces choses marquées au coin d'un siècle d'art magnifique, bâtards qui gardent un grand air de famille. On en peut dire autant des nombreux heurtoirs, animés de divinités sensuelles, tritons joufflus, faunes au sourire libidineux, néréides ondoyantes dont les corps s'enroulent en gras feuillages, escalade joyeuse de marmousets, le peuple de figurines de MM. Strauss, Mannheim, Foulc, sujets d'inspiration pour nos industries d'aujourd'hui. On devine ce que deviendraient, entre des mains habiles, les deux saint Sébastien de MM. Bapst et de Seillières. Trop de pittoresque dans la pose et d'erreurs dans le modelé assez barbare en font de ces laideurs qui nous vont plus au cœur que toutes les froides perfections.

Les infortunés qui résistent aux charmes de la patine sont riches de raisons devant l'admirable buste d'Antonius Gallus, vêtu à la vénitienne. Qui chercherait à justifier l'emploi de cet émail fuligineux, craquelé par places, qui, çà et là, découvre la riche tonalité du bronze naturel, et ailleurs, de ces éraflures qu'on suppose le résultat d'un regrattage acharné autant que d'une vétusté complaisante? On en remarque toujours sur les arêtes un peu frustes des vertèbres.

Les plus délicats opposent à ces critiques les éléphants de M. Bischoffsheim, qui doivent à l'éclat de la patine autant qu'à la fermeté des reliefs. Ces éléphants sont d'une couleur qui semble liquide ; un ruissellement de chaude

BRONZE

APPLIQUE EN BRONZE DORÉ ET CISELÉ, PAR GOUTHIÈRE

APPARTIENT A M. DELAHERCHE

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur éditeur

lumière se joue sur leurs rondeurs en vives phosphorescences. Ils opposent encore le buste de Richelieu de M. André. Pourquoi paye-t-il si peu de mine? C'est là cependant une figure d'une belle et fière exécution, peut-être ici la plus importante, mais dont les qualités se noient dans un ton maussade où le jaune vient contrarier le rouge. Ceci n'a ni pâleur, ni aigreur, ni franchise, ni rien. C'est un vilain tour que la couleur jaune joue à la ligne.

Nous voici naturellement conduits en plein XVIIe siècle, époque des hautes convenances de l'art, de la tradition polie, de l'enflure décente. Le germe de cet esprit était déjà chez les Italiens du siècle précédent; mais l'instinct personnel l'emportait toujours sur le convenu. En France, à part quelques indisciplinés de génie, tout le monde marcha dans une même voie; de sorte qu'étant données les études sérieuses de l'apprentissage, il y eut en un si grand nombre d'œuvres plus d'égalité qu'en aucun autre temps.

Nous n'avons point ici de ces magnifiques portraits en perruque, mais une suite formidable de mythologies redondantes : luttes, enlèvements, toutes les gymnastiques héroïques. Ce n'est pas, à coup sûr, de l'art intime : mais que voulez-vous? on avait la manie de l'allégorie et des dieux de l'Olympe. Tous ces petits groupes ne sont pas à la hauteur des bronzes du XVIe ni du XVe siècle.

Sans compter qu'ils ont contre eux un caractère trop général et qu'on les traduisait, mot à mot, en marbre, sans que le sens y perdît, ils ont encore le tort d'avoir inspiré toutes les contrefaçons modernes : on en a orné tant de pendules! et nous sommes injustes à leur égard comme envers la belle musique des opéras italiens qui monte dans les gémissements des orgues de Barbarie.

A la mort de Louis XIV, la France pousse un gros soupir, puis se met à rire pendant plus de soixante ans. L'allure emphatique du règne précédent reste attachée à tout, persistant comme un air de race noble, mais rajeunie par un rayonnement de grâce et de gaieté. L'art d'une société qui ne sait plus s'amuser ne peut guère ressembler à celui d'une société qui s'amuse. C'est ainsi que la Révolution et l'Empire, années de massacres, de déclamations, de victoires, de circulaires, de cornes d'abondance et d'histoire romaine, donnèrent un art officiel plein de symboles et de vantardises. La Restauration ne trouva rien de mieux, et le règne de Louis-Philippe ne donna rien que d'assez grotesque.

Cette longue période de près de cent vingt ans est en grande partie représentée par le mobilier. On retrouve bien par-ci par-là quelque Narcisse,

quelque Antinoüs, imitations de l'antique, souvent recouverts d'une patine brun chocolat; quelque Victoire, quelque Némésis de cuivre jaune; mais ces figures disparaissent dans la quantité des flambeaux, des garde-feux, des pendules d'albâtre, etc. Celle qui se compose d'un petit Amour accroupi supportant un cadran (M. Gasnault) est la dernière des jolies pendules. C'est alors qu'il nous a fallu l'influence asiatique pour nous rendre le sens de la vraie beauté.

EXPOSITION MODERNE

On voit avec satisfaction que les Japonais n'ont pas tout envahi et que la résistance est solidement organisée par des convaincus très vaillants. Nous ne voulons pas induire de là que MM. Barbedienne et Christofle ne soient que des soumis, ralliés à la force d'une influence étrangère. L'un et l'autre comptent trop dans l'histoire des industries modernes pour qu'on ose méconnaître toute la valeur de leur goût et de leur grand sens productif. Ils ont, l'un et l'autre, usé de certains moyens très nouveaux et dont ils attendaient des effets nouveaux. M. Barbedienne, par exemple, en suivant les Japonais pas à pas, est arrivé à les vaincre. Il est vrai de dire qu'il ne les a battus que dans le domaine industriel; mais cela compte déjà pour une gloire. Se rappelle-t-on encore les exclamations inévitables qu'arrachaient tous les produits venus de l'Archipel des merveilles : « Eux seuls sont capables de... Allez donc les imiter! » C'est ce qu'a fait M. Barbedienne, si bien que ses pastiches se distinguent des produits authentiques en ce qu'ils sont plus châtiés, d'une perfection plus rigoureuse. La découverte de cette patine rousse est d'un grand intérêt. Les casuistes de l'art la condamnent par la vieille raison que le bronze ne monte pas en grade en prenant l'habit de la terre ou du bois. Qu'une telle mascarade soit blâmable ou non, on doit convenir que ces rousseurs se prêtent docilement aux jeux de la lumière, que les modelés délicats y sont plus sensibles et qu'enfin la collection des petites figures composées par M. Barrias sont de l'esprit le plus gracieux. Voilà comment M. Barbedienne a fait preuve d'une habileté toute japonaise. Quant à l'esprit souple, fécond en effets inattendus,— esprit de l'imitation prompte, presque brusque,— nous ne le sentons dans aucun de nos produits européens. M. Christofle a tenté quelques essais, d'autres industriels ont été aussi hardis; les uns et les autres sont restés à côté de leur idéal. Ils n'ont obtenu que des résultats indécis; on y sent l'effort, la conception aidée, embarrassée de documents. Pourquoi

donc ne pas renoncer à ces imitations, qui certes ne sont pas sans valeur, mais qui ne peuvent rivaliser avec les perfections originales? Ne vaudrait-il pas mieux emprunter simplement à ces œuvres certains détails piquants pour les mêler à notre formulaire? Vous verrez chez M. Christofle quelques menus objets très amusants par leur double nature japonaise et parisienne.

Nous revenons à M. Barbedienne pour admirer une ravissante série d'ustensiles dans le goût grec : miroirs, patères décorées de jolis bas-reliefs par M. Levillain et qui se rapprochent de l'art classique bien plus par le caractère général de l'interprétation que par l'imitation maladroite. M. Barbedienne n'est pas arrivé d'emblée à ce résultat. Vous souvenez-vous encore de ce fameux *néo-grec* verdâtre, très funèbre, encombré de palmettes et de lotus? Nous avons vu des encriers semblables à des acropoles, hérissés de créneaux et d'antéfixes, couverts de bucrânes et de gorgones; nous avons vu le bougeoir solennel, armé de rostres comme la tribune aux harangues. Cette parodie de l'art antique, mêlée à notre vie intime, devait bientôt lasser le goût public.

Le mérite le moins contesté de ce grand industriel est d'avoir contribué par la belle coulée de ses fontes à la richesse des effets de notre sculpture moderne.

Trois industriels gardent religieusement la belle tradition française en se vouant exclusivement aux styles des XVIIe et XVIIIe siècles. M. Beurdeley s'attache surtout à la reproduction du mobilier historique. C'est à Fontainebleau, à Trianon et au Louvre qu'il va chercher ses modèles de prédilection. Depuis le premier examen qui veut pénétrer toutes les difficultés du travail, jusqu'aux derniers coups de burin qui caressent et parachèvent les délicatesses des ornements, on compte une série d'opérations très diverses qu'il serait bon d'expliquer aux gens qui font fi des copies et des restitutions. Nous le ferions volontiers, si nous pouvions nous dispenser d'entrer dans une technique qui ne cadre pas avec un aperçu trop général. Non seulement l'ouvrier lutte avec des difficultés semblables à celles qu'il doit vaincre dans l'exécution d'un original, mais il y mêle encore le souci d'imiter son modèle jusqu'à l'illusion. Que ces copies arrivent à égaler le type ancien, ou qu'elles s'en éloignent par de sensibles différences, nous n'affirmerons rien, tant il est facile de s'entendre démentir; mais autant qu'il nous en souvient, nous n'avons pas trouvé si humble mine aux rinceaux de MM. Beurdeley, Dasson, Denière, après une visite aux collections de MM. Triouillier et Dupont-Auberville. Il est clair qu'en toute cette pratique l'imagination joue un rôle muet. Est-ce déjà si regrettable? Ne savons-nous pas le mauvais emploi

qu'on en fait de nos jours? En quoi tel meuble composite, dont les pieds seraient plus vieux d'un siècle que le dos et qui se combineraient d'éléments empruntés aux cinq parties du monde, en quoi ce meuble-là nous conviendrait-il mieux qu'un superbe fauteuil, qu'un beau secrétaire de la Régence? Il est clair qu'une innovation heureuse recevrait le meilleur accueil; mais cette innovation plane encore dans les limbes. Tout ce qu'imagine l'industrie courante pour les gens qui veulent avoir *bon air* est bien de nature à dégoûter des créations ces hommes qui ont le sens quelque peu critique. Ces idées sûres qu'ils ont de la valeur des choses ne sont pas propres à les égarer dans de fausses passes. Chez M. Beurdeley, le grand régulateur Louis XVI est exactement imité du même régulateur que nous avons au Louvre. Une Anglaise aurait la migraine à l'idée que son meuble jouit d'un sosie dans une galerie publique; mais il y a chez nous beaucoup de gens d'esprit qui n'ont point de gêne d'une telle misère, d'autant que ces imitations sont plus voisines des originaux qu'une copie peinte ne l'est d'un tableau de maître.

Nous devons encore citer une table en marqueterie de bois, représentant deux Muses. Les ornements de bronze doré qui revêtent les pieds transpercent un plan et reparaissent à l'autre en rinceaux marquetés. Régler le décor de telle sorte qu'une matière vienne au secours de l'autre et que toutes deux n'expriment qu'un seul motif, c'est là une aimable subtilité qui nous touche bien à point.

La cheminée de marbre blanc (Louis XVI), ornée d'arcs et de carquois de bronze doré au mat, est une cheminée de Fontainebleau. Quel inconvénient voyez-vous à ce que la même cheminée aille orner quelque château de province ou quelque hôtel des nouvelles rues? Les anciens ne faisaient rien de mieux, qui se payaient des mêmes formes pendant quatre ou cinq siècles.

M. Beurdeley professe une sainte horreur pour les anachronismes, et voyez où en sont ses scrupules : il évitera de dorer au mat la copie d'une composition antérieure à Gouthière. Il le ferait que personne n'y prendrait garde.

Chez M. Dasson l'invention prédomine. Il est bon qu'on nous le dise. Tous ces objets ont un tel air des choses d'autrefois, que nous les imaginions de ces heureuses époques. La table, dite table des arts, est conçue avec la plus piquante sagacité. Elle se décore d'un symbolisme de haut ragoût. Il s'agit de quatre Muses flanquées de leurs attributs et adaptées aux supports de la table. Une frise courante se découpe sur un fond de lapis-

lazuli ; la bordure est de jaspe, mais cette richesse se tait dans une harmonie discrète.

Le pavillon de M. Denière est un étalage somptueux plein d'ombre et de miroitements. La mise en scène en est très alléchante et le curieux s'y sent à son aise. Le fond est occupé par une grande cheminée de porphyre qui s'élève en manière de cône, d'un cône habillé d'énormes enroulements de feuillage. Deux anges y soutiennent un buste de César. L'artiste dont c'est l'œuvre est aussi l'auteur de la gaine évidée qu'on remarque à l'entrée. Il s'est parfaitement assimilé l'esprit de tous ces styles. S'il n'a du génie qu'à la faveur de nombreux documents, il faut reconnaître qu'il tire parti d'éléments très distincts qu'il combine à sa guise, sans système ni grammaire. Nous oublierons les pendules, les bougeoirs, toutes ces choses avenantes qu'on espace méthodiquement sur les cheminées. Ce sont ici des imitations d'originaux bien connus. Il en est de même des quatre meubles dont les panneaux offrent les quatre Saisons en superbe vernis Martin. Eh quoi ! ce sont les panneaux de la voiture d'Henri IV, non d'un autre chrétien ! Le lustre en bronze doré, aux pendeloques de cristal de roche, est une merveille : on pense aux fines grappilles d'un arbuste d'or, recouvertes d'un givre étincelant. Quant aux nombreuses statuettes de Clodion, on nous a donné à entendre qu'elles n'avaient point perdu à passer dans le bronze. Nous en demeurons d'accord, mais nous leur trouvons une lasciveté bourgeoise qui a mauvaise façon.

MM. Houdebine et Lohse ont hasardé quelques tentatives dans le goût nouveau : et, au milieu de leur marchandise d'exportation, on distingue de bons résultats. Chose assez singulière, c'est souvent dans ces compositions négligées, bâclées pour le commerce transmaritime, que se trouvent les détails les plus dignes de relever la valeur d'une œuvre. Souvent la pièce soignée en vue de l'opinion et des jurys n'est qu'un tour d'adresse.

La maison Basset expose la Rébecca de M. Gautherin, d'une coulée bien ferme et bien chaude. Cette patine trahit l'influence des procédés Barbedienne. La belle Juive se dresse au milieu de pendules, de candélabres, de dames en collerette, d'un maigre intérêt.

Ces dames en collerette, Marie Stuart ou reine Élisabeth, deviennent furieusement à la mode. Les gens qui les achètent payent des frais énormes de taillades et de dentelles ; pour une somme double, on indique tous les cheveux, les poils des sourcils et les pores. Il n'y manque plus rien ! Les lansquenets ont la vie dure : M. Guillemin n'est pas prêt à les laisser mourir. Ce sont les banalités qu'on admire dans les passages. Elles font la joie des

Serbes et des Brésiliens; elles se mêlent ici aux œuvres sérieuses et les font valoir.

Nous avons vu, d'une part, des imitations exécutées de main de maître. Elles répondent au besoin que nous avons de vivre avec ce qui est beau. Leur contact assidu porte l'esprit à une compréhension plus élevée de l'art.

Nous avons vu, d'autre part, des innovations incomplètes, des recherches hésitantes, qui froissent en nous des préjugés de doctrine. Devons-nous conclure qu'il faille nous en tenir à l'art des siècles précédents, et répudier tout libre effort dans un sens nouveau? Nous ne le croyons pas. C'est des recherches opiniâtres et de l'étude raisonnée du passé que jaillira l'idée nouvelle. Les imitateurs et les innovateurs semblent, s'accorder dans leurs efforts distincts, à préparer ce mouvement.

BÉNÉDITE.

LETTRES DE M. JOSSE

LA JOAILLERIE

A MONSIEUR ALFRED DARCEL

Administrateur de la manufacture des Gobelins, Président de la Commission exécutive du Musée rétrospectif des arts du Métal.

15 Octobre 1885.

PERRAULT, dans ses contes, parle de deux sœurs que leur mère envoya tour à tour puiser de l'eau à la fontaine.

La cadette, qui était douce et bonne, y fit la rencontre d'une pauvre femme qui la pria de lui donner à boire, et quand elle lui eut présenté sa cruche, la soutenant toujours pour qu'elle bût aisément, la bonne femme, qui était fée, lui dit :

« Vous estes si belle, si bonne et si honneste, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don, qui est qu'à chaque parole que vous direz il vous sortira de la bouche une fleur ou une pierre précieuse. »

Et de fait, comme sa mère la grondait de revenir si tard de la fontaine :

« Je vous demande pardon, ma mère, dit cette pauvre fille, d'avoir tardé si longtemps. » Et en disant ces mots, il lui sortit de la bouche deux roses, deux perles et deux gros diamants.

Hélas! Monsieur, pour vous écrire cette lettre sur la joaillerie, ne ferais-je pas bien d'aller à la fontaine, voir si la pauvre vieille y est encore, ou mieux, de m'enquérir de la plume de Gautier, cet autre talisman, don d'une autre fée, qui sema plus de diamants et de perles qu'il n'en tomba des lèvres de la jolie fille, eût-elle vécu cent ans et bavardé tout comme une autre femme.

Ouvrier de la lime et du crayon, je ne sais pas trouver les mots qu'il faut pour peindre les couleurs cristallisées que Dieu tira du feu, de l'air et

de l'eau, et qui ont gardé la flamme dans le rubis, l'azur du ciel dans le saphir et la verte transparence des mers dans l'émeraude. Mes yeux se fatiguent à regarder ces morceaux d'arc-en-ciel taillés et facetés qu'on appelle diamants; j'admire plus encore la perle, larme nacrée qui naquit de la mer en même temps que Vénus, prêtant son charme doux à sa beauté; j'aime l'opale laiteuse où la lumière s'irise, la topaze au ton d'or transparent, la turquoise qui nous vient de Perse et reflète en son bleu verdissant les grands ciels d'Orient, ces pierres et toutes celles que l'homme a ravies aux entrailles de la terre, et qui, malgré leur diversité, leur éclat, leur rareté, ne sont pas encore toutes connues, appréciées et utilisées comme il convient. Mais, je le répète, il faudrait, pour les décrire, l'art de Gautier, ou bien encore le style élégant et précis de M. Ch. Blanc, lequel semble avoir, pour notre industrie, une curieuse et studieuse sympathie.

Aussi me bornerai-je à vous donner les notes que vous souhaitiez avoir autrefois, quand je vous rencontrai.

C'était, s'il vous en souvient, en 1878, dans les galeries du Trocadéro, par un beau jour de soleil; vous étiez là, carnet en main, allant de salle en salle, de vitrine en vitrine, mettant dans vos notes l'ordre que la vanité des prêteurs n'avait pas permis de mettre dans le classement des objets anciens. Vous prépariez, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, les chapitres consacrés au moyen âge et à la Renaissance, et vous écriviez, pour le *Temps*, une série d'articles sur les industries d'art.

Vous regrettiez, à ce sujet, de n'avoir pas plus de loisirs pour étudier à fond les procédés de fabrication spéciaux à chaque industrie, et c'est pourquoi vous me proposâtes d'aller de compagnie voir les orfèvreries, les joyaux et les bijoux de la section française.

Mais il y avait loin du palais de MM. Davioud et Bourdais aux grandes nefs de M. Hardy: outre qu'il fallait, sous un soleil ardent, suivre les pentes sinueuses du Trocadéro, traverser le pont d'Iéna et contourner le vaste rectangle gazonné du Champ de Mars, il fallait aussi résister aux séductions étalées sur notre route.

C'est ainsi que dans la salle même où nous étions nous nous arrêtâmes à ce délicieux fermillet du baron Adolphe de Rothschild, dont l'émail, une Annonciation, est un des plus merveilleux émaux de basse taille. Un peu plus loin nous comparions les bijoux de M. Vaïsse à ceux du baron Ch. Davillier, nous discutions le prix et l'authenticité du pent-à-col de M. R. Philipps de Londres. La salle de M. Basilewski nous prit une heure pour le moins, et j'étais heureux d'en revoir les plus précieux objets avec celui qui

les avait catalogués et décrits[1], si bien qu'en atteignant la salle des bijoux, nous trouvâmes les vitrines dégarnies : les joailliers renfermaient leurs diamants dans les coffres, le temps avait passé, et le tambour résonnant sous les galeries vitrées annonçait la fermeture du palais.

J'avais, Monsieur, pris vos leçons pendant tout le trajet, des arts anciens aux arts modernes, en quoi j'étais dans mon véritable rôle ; j'échappais ainsi à la mission difficile de vous guider à mon tour.

Nous convînmes cependant de refaire cette visite à une heure plus propice ; mais les jours s'écoulèrent, l'Exposition prit fin sans amener une nouvelle rencontre.

Aujourd'hui que l'Union centrale nous rend au palais des Champs-Élysées, dans son Exposition du métal, les meilleurs produits de l'orfèvre et du bijoutier, nous allons, s'il vous plaît, faire cette promenade différée. Nous y retrouverons la plupart des œuvres qui s'étalaient aux vitrines du Champ de Mars, ou du moins celles qui appartiennent aux véritables producteurs, car, avec un rigorisme quelque peu exagéré, la Commission a banni de cette classe tous ceux qui ne sont que des intermédiaires entre le fabricant et l'acheteur.

Nous bornerons notre examen, cette fois, aux œuvres de pure joaillerie.

Je dis à dessein la joaillerie et je me cantonne dans cette spécialité, car là du moins je ressens moins de trouble à professer devant vous. La joaillerie n'est pas pour vous, archéologue du passé, historien de nos arts, un livre ouvert où vous puissiez remonter comme vous l'avez fait pour les bijoux et pour l'orfèvrerie. La joaillerie n'a pas d'histoire, chaque époque arrache les feuillets écrits avant elle ; à peine trouve-t-on, sur quelques portraits et parmi les gravures du temps, l'indication vague des parures des femmes, des joyaux des rois et des princes, et c'est avec ces seules données qu'on pourrait reconstruire le passé d'un art que sa richesse condamne à de perpétuelles transformations, puisque la pierre, immuable en elle-même, reçoit du caprice de la mode et de l'humeur de la femme des montures sans cesse variées.

De tout temps on a serti dans l'or des gemmes, et je ne vais pas essayer de le démontrer, puisque M. Saglio nous promet au mot GEMMÆ un article spécial sur cette matière[2].

Sans remonter si haut et sans prétendre parler de l'*adamas* des Grecs, — la pierre indomptable, — encore pouvons-nous dire que le diamant est

1. Collection Basilewski : *Catalogue raisonné*, précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle, par A. Darcel et A. Basilewski, édité par Ve Morel et Ce.

2. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Saglio. Edité par Hachette et Ce.

devenu le prétexte et le principal élément de toute joaillerie. Ce n'est plus un caillou transparent auquel de naïves croyances attachaient une vertu surnaturelle, mais c'est encore une puissance souveraine. Il est aimé pour ce qu'il représente et pour ce qu'il est, et depuis le rajah des Indes jusqu'à la grisette, tous s'inclinent devant lui; il a son culte, il a ses fidèles, il brille au front des rois et sur les épaules des femmes : il n'est pas jusqu'à l'autel chrétien qui ne se pare de sa beauté.

En 1867, vous aviez visité le pavillon où Martin Coster, le diamantaire hollandais, avait transporté les ouvriers et les outils de sa fabrique; en 1878, vous avez vu, au centre de la galerie du travail, l'élégante cage de verre élevée par Roulina, le diamantaire français dont l'usine est au quartier Popincourt; vous reverrez à l'Union centrale ce gracieux atelier avec ses ouvrières, ses machines et sa fabrication intéressante. Ainsi, en quelque dix ans, notre commerce a pu se soustraire à l'onéreux impôt des lapidaires d'Amsterdam. Cet art est encore ici dans son enfance, les ouvriers se recrutent lentement, mais ils trouvent dans leur travail de sérieux bénéfices, et ce que David avait plus timidement essayé avant eux, M. Roulina et M. Goudard l'ont réussi : la taille du diamant est naturalisée en France, elle pousse ses racines à Paris, elle y *repousse* ses racines, dois-je dire, car elle y florissait déjà bien avant que Louis de Berquem la pratiquât à Bruges, d'où elle est passée par les Flandres jusqu'à Anvers et Amsterdam.

C'est là une vieille légende dont il faut faire justice, et ce n'est pas plus Louis de Berquem qui découvrit l'art de tailler le diamant, que n'avait été coupé par lui le diamant que perdit, à Grandson, le duc Charles de Bourgogne. Le comte de Laborde a relevé dans son glossaire la criante erreur de date que commettent certains historiens ou encyclopédistes, qui avancent ce fait, et je vous renvoie à l'article *diamant* pour voir comment, parmi les fables qu'il écrit à ce propos, Pline nous dit que de son temps était connue la vertu qu'a le diamant de se tailler lui-même[1], et plus loin comment, dès le XIIIe siècle, il y avait à Paris, parmi les corps de métiers, des lapidaires habiles à tailler à côtes, en écus ou en tables, les diamants dont font mention de vieux et authentiques inventaires, et comment enfin parmi eux était célèbre Herman, lequel vivait à Paris en 1407, tandis que Berquem ne paraît à Bruges qu'en 1476.

C'est à Berquem peut-être qu'est due l'invention de la taille en brillant et de la taille en rose; il est présumable qu'il a perfectionné la disposition

1. « *Alio Adamante perforari potest.* »

mathématique des facettes, et qu'ainsi il a augmenté l'éclat et la beauté des pierres; mais pour raisonner de ces choses et démontrer le merveilleux et patient travail du cliveur, du bruteur et du lapidaire, il faut les voir à l'œuvre, et les définitions techniques qu'il me serait aisé d'emprunter aux traités spéciaux ne vaudront pas la visite que vous ferez à l'atelier de M. Roulina, atelier dont l'enveloppe transparente laisse voir toute l'organisation. Alors même que l'exposition serait close, nous pourrions visiter son usine, qui est située rue des Trois-Bornes.

Vous y verrez de curieux échantillons de ce caillou précieux, qu'il vienne du Brésil ou du Cap, qu'il ait été roulé dans le sable des rivières ou qu'il ait jailli des entrailles de la terre avec les flammes d'un volcan.

C'est qu'en effet, malgré sa richesse, sa radieuse beauté, sa tentante possession, le diamant n'est plus aussi rare qu'aux temps où seules les Indes le détenaient. Il nous vint de là jusqu'au siècle dernier; mais depuis la découverte, au Brésil, des terrains diamantifères de Minas-Geraes, depuis qu'au delà du Vaal, en Afrique, se sont creusés les champs de diamants, la production a centuplé.

L'Inde jalouse a renfermé ses trésors, les rajahs indolents ont défendu qu'on exploitât leurs mines, les natifs oublient, les Européens gagnent les fièvres à la recherche de ces richesses et ne trouvent rien. Le capitaine Ouchterlony[1] n'a pu fournir que de vagues renseignements sur les merveilleuses mines de Golconde, et c'est peut-être dans les récits de Tavernier[2], l'aventureux voyageur, qu'on retrouverait les indications les plus précises sur ces gisements fameux.

Quoi qu'il en soit, la colonie du Cap fournit surabondamment à tous les besoins du luxe; la New-Rush a produit, de 1871 à 1875, avec les mines de Colesberg et de Dutoïtspan, un revenu annuel de 50 à 60 millions de francs; c'est à peine si les joailliers sertissaient dans le même temps un tiers de cette valeur.

Depuis, la production et l'emploi tendent à s'équilibrer. Les mines africaines, plus sagement exploitées, donnent un rendement moitié moindre et la coquetterie féminine va toujours augmentant; de nouveaux débouchés s'ouvrent à notre commerce, la Chine et le Japon se prennent d'amour pour la pierre adamantine, et si la passion de richesse et de parure doit, chez ces peuples, égaler ce qu'elle est dans la vieille Europe et la jeune Amérique, les mines du Cap, celles du Brésil et celles des Indes n'y suffi-

1. *Enquête sur le cadastre et la colonisation de l'Inde.*
2. *Voyage en Turquie, en Perse et aux Indes* (1679).

ront pas : la pierre précieuse deviendra plus précieuse et plus rare encore.

Le mot *joaillerie* est nouveau, ou du moins est nouvelle la signification exacte qu'on lui prête aujourd'hui, et à laquelle nous nous attachons ici. Elle ne nous permet pas de confondre le joaillier avec le bijoutier et moins encore avec l'orfèvre.

Ces trois états n'en faisaient qu'un jadis, et c'est à l'orfèvre qu'appartenait la fabrication complète des objets d'or et d'argent, ainsi que la monture des gemmes et des pierres précieuses, que ces objets fussent de grande dimension ou de mignonne proportion. — Le mot *jouelle* ou *joiel* s'appliquait à tous les précieux ouvrages; on disait le *garde des joyaux* pour désigner celui qui prenait soin du trésor de l'église, aussi bien que celui chargé de surveiller le trésor royal. « Joyau » était un nom générique, et l'abbé Girard[1] s'explique d'une façon complète quand il dit que le bijou est toujours un objet travaillé et que le joyau n'est quelquefois que la matière brute; qu'ainsi la joaillerie comprend dans son négoce les pierres qui ne sont ni taillées ni montées, et se distingue ainsi de la bijouterie. On dit les joyaux de la couronne, mais on dit d'une femme qu'elle porte des bijoux et non pas des joyaux.

Longtemps le joaillier a été un négociant et non pas un fabricant. On disait un maître orfèvre, et, pour indiquer qu'il faisait aussi commerce de pierres, on ajoutait le mot « jouaillier. » — Pierre Germain signe ses planches : Marchand orfèvre et joaillier. — Qu'est-ce donc que la joaillerie ? Massin, qui mieux qu'un autre doit concevoir et expliquer la nature d'un art qu'il pratique si bien, m'a donné la formule suivante, que je transcris mot à mot :

« La joaillerie proprement dite est l'art de monter dans l'or ou dans l'argent, et sans le concours de la ciselure, de la gravure ou de l'émail, les diamants et les pierres précieuses, pour former, par l'unique assemblage de ces pierres, des ornements destinés à divers usages, mais principalement à la parure.

« Donc, ajoute-t-il, on ne doit considérer comme œuvre de joaillerie que les objets dont toutes les surfaces sont couvertes et serties de pierres, de manière à laisser à ces pierres, et particulièrement au diamant, le rôle principal dans la forme, le mouvement, l'éclat et la richesse. »

Voilà une définition qui nous met à l'aise et qui nous permet de retrancher de cette étude tous les bijoux anciens, non seulement ceux qui appartiennent au moyen âge, où le cabochon serti dans un chaton saillant s'inscrivait en des ornements d'or et d'émail, mais tous les fins bijoux du XVIe siècle, qu'ils vinssent d'Italie ou des Flandres, et tous les curieux et

1. *Les vrais Principes de la langue française.* — 2 vol. Paris.

patients ouvrages d'Allemagne où, par un goût détestable, on alourdissait les ornements et surchargeait les figures d'or ciselé par de gros et massifs chatons de diamants, de rubis et d'émeraudes.

Benvenuto Cellini et Caradasso, en Italie; Stephanus, René Boyvin et Wœriot, en France; Théodore de Bry et J. Collaert, en Flandre; Daniel Mignot, en Allemagne, ne sont pas des joailliers, mais des bijoutiers et des orfèvres, et c'est à peine si les trois Légaré, Gédéon, Gilles et Laurent, peuvent prétendre avoir fait œuvre de joailliers, eux qui mariaient aux pierres les ornements d'or ciselé et les chaînes aux maillons gravés.

C'est de ce temps néanmoins que datent les parures où le diamant l'emporte en éclat et en richesse sur le dessin de la monture et le travail du métal. Avec Louis XIII paraissent les parures à chatons, les nœuds de corsage, les bouquets de fleurs sertis en pierres; mais l'émail joint encore ses tonalités crues à l'éclat changeant des pierreries, et c'est sous le règne suivant que Pierre de Montarsy, maître orfèvre et marchand joaillier du roi, donne à la monture des diamants le caractère propre à l'art qui nous occupe.

Il est fâcheux que le Musée rétrospectif du métal ne possède aucun échantillon des joyaux de ce temps. Nous ne pouvons pas accepter comme tels les bagues, les croix et les pendants, prêtés par M. Wasset, ni l'intéressant pent-à-col de M. Ed. André, où les ornements de diamants semblent ajoutés après coup; ces pièces sont antérieures au XVIIe siècle ou présentent dans leurs parties des façons étrangères au métier du joaillier. Mais nous croyons qu'il eût été possible de retrouver dans quelques écrins de famille des parures de diamants sinon contemporaines de Louis XIV, du moins remontant au règne suivant, et, à défaut des pièces elles-mêmes, on aurait pu emprunter à M. Foulc, à M. Destailleur, à M. Lesoufaché, à M. Bérard, à M. Carré, quelques-unes des suites où les graveurs ornemanistes des XVIIe et XVIIIe siècles ont conservé les dessins des parures de diamants. De Mondon le père à Augustin Duflos, de Gilles Légaré à Babel et à Germain, la liste est longue des orfèvres et des graveurs qui ont inventé, dessiné et gravé des motifs de joaillerie, et ce serait un curieux recueil à publier et qu'on fera quelque jour avec les moyens de report dont dispose l'industrie moderne.

A côté de ces dessins, et pour y faire suite, on aurait exposé en des vitrines bien closes les riches joyaux qui appartiennent à nos vieilles familles de France; quelque changeante que soit la mode, on aurait pu recueillir les diamants montés à la fin du règne de Louis XVI, les colliers du Directoire, les diadèmes de l'Empire, les parures de la Restauration; c'eût été un

vaste et superbe écrin, où les œuvres de Bœhmer et de Bassenge, de Lempereur, de Chéret, de Ménière, de Bapst, de Nitot, de Mellerio, de Piteaux et de Fossin le père, eussent servi de transition avec les œuvres modernes; c'eût été l'occasion de montrer une fois encore les joyaux de France, dont il sera question à la session prochaine et qui peut-être vont être dispersés. Mais nous n'avons trouvé à l'Exposition rétrospective du Métal que les intéressants albums qui appartiennent à M. Germain Bapst, et qui renferment les dessins des joyaux de la couronne lors de l'inventaire de 1822.

C'est à vous, Monsieur, en qualité de Président de la Commission chargée de réunir et de classer les merveilles de ce musée, qu'il appartenait de faire une telle série, et, si vous ne l'avez pas faite, c'est qu'il était impossible sans doute de vaincre la résistance des propriétaires, délicat d'emprunter aux femmes leurs plus beaux bijoux, imprudent de réunir en un lieu public un trésor de plusieurs millions.

C'est donc uniquement sur ce qu'elle produit aujourd'hui qu'il nous faut juger la joaillerie française, et, comme pour nous faciliter un tel examen, les représentants de cet art délicat se sont réunis au centre de la nef dans un élégant pavillon à eux seuls consacré. Ils ont voulu nous séduire bien moins par l'abondance et la grosseur des pierres que par le goût des montures, et n'ont pas fait étalage de diamants monstrueux, de perles à la Cléopâtre, de saphirs cotés un million et demi, comme en 1878. Un tel entassement de richesses convient à la splendeur des expositions internationales, à la mise en scène un peu brutale de ces immenses concours où chaque pays fait l'inventaire de ses richesses et s'en pare orgueilleusement. Une exposition d'étude et de progrès exige plus de modestie, et ce n'est pas par la valeur vénale des pierres qu'on éblouit les jurys et le public intelligent de l'*Union centrale,* mais par l'invention de la forme et le fini du travail.

S'il a pour élément la plus précieuse matière, le joaillier n'a pas les ressources multiples dont disposent l'orfèvre et le bijoutier. Le diamant transparent, irisé, tout plein de reflets et de lumière, n'a ni corps ni solidité; il est difficile de construire avec ces cailloux facetés une forme déterminée. Les lois ordinaires sont dérangées, et pour s'en convaincre il suffit de voir le modèle en cire d'une fleur, la mise en œuvre du métal et le même objet serti de diamants; les rapports des ombres et des lumières sont détruits, les plans, dont il a fallu exagérer les reliefs, ne présentent plus les gradations voulues; le diamant s'allume dans un fond et s'éteint parfois sur une saillie, et la merveille de grâce, de travail et d'invention, qui dans l'écrin a pu charmer et séduire, n'est plus dans la parure qu'une masse informe de

feux changeants où l'œil ébloui ne retrouve plus le dessin de la fleur.

Pour l'emploi d'une telle matière, dont l'apparence est fluide comme l'air, transparente comme l'eau, scintillante comme un reflet d'étoile, il conviendrait d'inventer une forme, de créer une expression propre, et c'est ce qu'essayèrent et ce qu'essayent encore tous les joailliers. La goutte de rosée fut le premier modèle, et ce chaton isolé qu'on suspend à l'oreille, les brillants sertis et emmaillés dont on entoure le col, et qu'on nomme rivières, sont encore le plus simple, le plus logique et le meilleur emploi; les croissants, les étoiles, les rayonnements en gloire, les gerbes, les fusées, tout ce qui, par la forme, exprime une idée de lumière, tout ce qui fait songer aux astres d'en haut ou aux reflets d'en bas, les chatons réunis ou semés, les gouttelettes suspendues et mobiles comme une pluie, les larmes, les pampilles, les ferrets, sont de mode éternelle; la parure de la femme y trouve un élément toujours excellent; au bras, au doigt, au col, au corsage et dans la coiffure, ces petites clartés mobiles, où la lumière s'irise, ont de vagues contours et projettent des cercles concentriques dont le mouvement éblouit les yeux.

Mais c'est un thème bien peu varié que celui qui vient d'être défini; chatons, gouttelettes, étoiles, croissants, peuvent être aimés et préférés des uns, mais sur tous la fantaisie garde ses droits, et la mode a introduit dans la joaillerie les éléments pris à la nature copiée et à l'ornement rêvé.

Le plus inventif, le plus habile de nos joailliers aujourd'hui, est certainement M. Massin, de l'avis de ses confrères et de tous les gens de goût; il a étudié plus qu'aucun autre l'art qu'il exerce, et ses œuvres sont pleines de grâce et de fantaisie; elles sont exécutées de la plus parfaite manière. C'est de lui que nous voulons parler d'abord.

Simple ouvrier joaillier, c'est avec la lime et la bouterolle qu'il a composé ses premières parures; las d'exécuter, sous la direction des joailliers de Paris ou de Londres, les bouquets baroques où l'abus des grosses pierres dérangeait la silhouette et le mouvement, il osa, lui premier, copier avec du diamant la fleur telle que la nature nous la donne. Il imita la rose simple, l'églantine qui fleurit aux haies du chemin, et ce premier essai est resté son meilleur ouvrage.

Il reprit aux joailliers du siècle dernier le ruban capricieux que sous Louis XVI tous les ornemanistes chiffonnaient en bois, en bronze ou en pierre, et c'est sur des fleurs et des rubans combinés de cent façons que Massin a serti les cent mille karats de diamants qui sont retournés aux pays d'Orient.

L'Exposition de 1867 a été pour Massin la meilleure époque; il s'y est révélé supérieur à tous les joailliers européens, même aux Viennois, ces

admirables metteurs en œuvre, et aux Russes qui, pour le sertissage des pierres, n'avaient pas de rivaux. Alors que le plus grand nombre suivait encore la routine, il fit en diamant les copies les plus merveilleuses de la fleur, alliant à l'intelligence de l'artiste le goût délicat de la femme, l'entente de la parure, l'adresse de l'ouvrier; il prit aux plus gracieux des insectes et des oiseaux leurs ailes et leurs plumes et leur garda la transparence et la légèreté en les habillant de diamants; il ouvrit enfin à son industrie une ère nouvelle, où de suite il fut suivi très habilement par ceux-ci, maladroitement par ceux-là, en sorte que dix ans après, dans un nouveau concours universel, Massin avait à lutter contre ses propres élèves, contre ses propres moyens, et qu'il dut chercher une manière nouvelle.

Il n'abandonna pas la fleur. Vous avez vu à l'Union centrale les deux plus merveilleuses pièces qui aient été produites : une branche d'azalées et une rose; mais il créa les dentelles souples aux dessins de diamants. Il essaya de traduire par un tissu métallique le tulle de fil et d'y broder des ornements scintillants. Si cette tentative devait réussir, elle ne pouvait, je l'ai dit, trouver un meilleur interprète, et de tous les métiers auxquels celui du joaillier peut emprunter une idée, celui de la dentellière est, je crois, le plus propre à fournir une heureuse inspiration. Nous y reviendrons tout à l'heure, et nous dirons comment et pourquoi.

Ces dentelles, ces guipures de diamants, que déjà Rouvenat avait essayé de traduire en joaillerie, en copiant les dessins de point coupé de Hans Siebmacher, ces broderies, on les a retrouvées à l'exposition de l'Union. Massin n'a pas craint de livrer encore les secrets de sa fabrication; il a, pour répondre au programme de la Commission, décomposé et montré par des exemples les phases diverses de son travail. Puis, dans la galerie des dessins et des modèles industriels, il a classé dans une armoire vitrée les épreuves, habilement moulées en plâtre, de ses meilleurs ouvrages.

Je signale parmi ces modèles une suite de bracelets simples, où par diverses combinaisons les chatons de diamants dissimulent les articulations du bijou, en sorte que ces rubans aux entrelacs ingénieux se moulent sur le bras et peuvent convenir à l'ornement de la coiffure et du col de la plus heureuse façon. L'un des meilleurs parmi ces bracelets est formé de palmes indiennes dont le joli dessin n'est nullement détruit par la grosseur et la disposition des pierres.

(A suivre.)

JEAN-NICOLAS SERVANDONI

PEINTRE, ARCHITECTE, DÉCORATEUR ET MACHINISTE, ORDONNATEUR DE FÊTES PUBLIQUES.

III

LE DÉCORATEUR ET MACHINISTE

(SUITE[1])

L'OPÉRA au XVIIIe siècle est une éternelle fête ; aussi le chevalier Servandoni n'a-t-il guère à se contraindre pour passer facilement du décor et des tréteaux à la place publique et aux rues de la cité. — Par ordre chronologique, il fut peintre d'opéras avant d'organiser des fêtes. — La scène de l'Académie royale de musique est une ville qui se métamorphose, prend les aspects les plus divers, les faces les moins semblables, la physionomie la plus variée ; Paris, lui, chante, danse, cabriole au milieu de son existence joyeusement échelonnée de réjouissances et de ses rues éternellement enguirlandées de festons. L'on ne change que de théâtre, et le décorateur-machiniste fait en un nombre limité de palmes et de pieds ce que l'organisateur officiel des fêtes publiques exécute sur des espaces indéfinis. Longtemps à l'école de Panini, Jean-Nicolas puisa dans l'atelier du maître les premières notions du décor de théâtre. L'auteur de la PLACE NAVONE et du CONCERT s'était, en effet, distingué dans la peinture scénique. « Venu en France en 1724, dit d'Argenville de notre artiste, sa réputation qui l'avait devancé lui procura bientôt la direction des décorations de l'Opéra. »

« Les scènes de théâtre qu'il fit pour notre Académie royale de musique, ajoute Mariette, pendant le temps qu'il en fut le peintre-décorateur, ont eu le plus grand succès. »

« En 1728, continue le même d'Argenville dans ses *Vies des fameux architectes,* il développa pour la première fois, dans *Orion,* la magie de son art : elle transporta tout Paris près des embouchures du Nil, au milieu des ruines et des débris des pyramides. Qu'on se représente d'affreux rochers sur lesquels le soleil darde ses rayons, le spectacle

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs* du mois d'août, page 122.

d'une nature sauvage, d'heureux effets de perspective, à l'illusion desquels la lumière et les couleurs ajoutent, et l'on aura une idée des talents de Servandoni. Ils firent prendre à l'Opéra une nouvelle forme. Durant l'espace d'environ dix-huit ans que la partie de la décoration lui fut confiée, il en exécuta plus de soixante, dans lesquelles il laissa fort loin de lui ses prédécesseurs. On met au nombre des plus belles celle du palais de Ninus, le temple de Minerve, les Champs-Élysées dans Proserpine, la vaste galerie dans Pyrrhus, le palais du soleil et la mosquée de Scanderberg, où la perspective, l'illumination et la richesse de l'exécution produisaient le plus surprenant spectacle, dont on regrettait toujours la courte durée, car il ne paraissait que dans le cinquième acte. Le public jugea que notre artiste s'était surpassé lui-même dans la décoration du Génie du feu pour l'empire de l'Amour. L'heureuse disposition des lumières et le brillant des couleurs lui prêtaient seuls son éclat. D'une urne transparente placée au milieu du théâtre semblaient partir des rayons lumineux qui éclairaient tellement la décoration, qu'à peine pouvait-on en soutenir la vue. On reproche en général à la plupart de ces ouvrages beaucoup de licences et d'écarts d'imagination que le genre semble autoriser. Ceux de Servandoni, au contraire, furent reconnus possibles dans l'exécution. »

Dans les époques antérieures à Servandoni, les décorations des Berain, des Vigarani et autres, aussi bien que celles des décorateurs italiens qui les avaient précédés, étaient conçues d'après une perspective uniforme et régulière. Chaque plan diminuait de grandeur et toutes les lignes aboutissaient au centre du tableau. Servandoni voulut rompre avec ces traditions. Le catalogue de l'exposition théâtrale de 1878 explique, en citant l'histoire manuscrite de l'Académie royale de musique de Parfait, comment eut lieu cette révolution. « Servandoni modifia complètement la construction et ce qu'en terme de métier on appelle la *plantation* du décor. Le *Temple de Minerve,* première décoration de l'opéra de *Thésée,* repris pour la huitième fois, le 28 novembre 1729, — Servandoni était donc encore peu connu du public, — lui parut une occasion favorable pour révolutionner l'art du décor, et en voici le résultat.

« La perspective semblait avoir donné réellement à ce temple une élévation extraordinaire, puisque, malgré la petitesse du lieu et sans avoir dérangé aucune machine, les décorations étaient beaucoup plus hautes sur le fond du théâtre que sur le devant, chose qu'on n'avait point encore vue à l'Opéra et qui fit un effet admirable; car, outre le dôme, on voyait dans le fond deux ordres d'architecture, le tout ayant trente-deux pieds de haut réels, qui paraissaient à la vue en avoir plus de soixante, au lieu que jusqu'alors aucune décoration n'avait eu au plus que dix-huit pieds de haut dans le fond. »

Le succès de cette innovation et les applaudissements de la ville et de la cour déterminèrent Servandoni à de nouveaux efforts. Il eut le bonheur de se voir accorder, après quelques années d'attente, toutes pleines de travaux fort applaudis, la jouissance de la *salle aux machines* aux Tuileries. « Ce fut en 1738, dit d'Argenville, qu'il y donna pour la première fois, à son profit, des spectacles de décoration durant les trois semaines du temps pascal, pour former des élèves en ce genre. Le premier fut la représentation de Saint-Pierre de Rome. La justesse des proportions, des gradations et la distribution des jours et des ombres étaient surtout admirables par le parfait accord de l'ensemble, et présentaient un tableau vrai de cette superbe basilique. » Voici ce que promettait à ses lecteurs le *Mercure de France,* en annonçant ce premier essai de diorama :

« Le chevalier Servandoni, peintre et architecte du roy, dont les ouvrages ont déjà eu l'approbation du public en tant d'occasions différentes, et sur les dessins duquel on élève actuellement le grand portail de Saint-Sulpice, ainsi que l'église paroissiale de Coulange-la-Vineuse, ville de Bourgogne, travaille depuis six mois et employe quantité d'ouvriers de toute espèce, pour donner la représentation de l'église de Saint-Pierre de Rome, qui est le plus grand et le plus magnifique édifice de l'univers. La voûte de la nef aura réellement soixante-dix pieds de haut et le dôme à proportion; cette représentation sera, partie en relief et partie en perspective, et rien n'y sera omis de tout ce qui compose ou de ce qui orne cette superbe église[1]. On verra cette représentation dans la grande salle des machines des Tuilleries pendant les trois semaines du temps pascal, selon la permission que le roy a bien voulu lui accorder. Cette salle est d'une grandeur immense; elle a 250 pieds de long, sur 72 de large et 100 de haut.

« Le sieur Servandoni fera imprimer une description exacte et détaillée de l'église de Saint-Pierre de Rome, avec le plan gravé de cette basilique. » (Février 1738, *Mercure*)

Mais, au dire de d'Argenville, cet artiste était trop éclairé pour ne pas sentir que le public ne peut être longtemps amusé par la vue d'un seul objet dont toutes les parties sont en repos, mais qu'il exige la variété des scènes, le prestige des machines, l'action de quelques personnages, et même l'emploi de la musique, ressorts nécessaires pour donner une espèce de vie à un spectacle muet. Il les employa habilement l'année suivante dans la représentation de *Pandore*.

« Ayant appris les grands préparatifs et la dépense considérable que fait le chevalier Servandoni, peintre et architecte du roy, pour donner au public, pendant les trois semaines de Pâques, un spectacle éclatant de perspective, par le moyen de laquelle la peinture, la sculpture, l'architecture, etc., puissent se prêter un mutuel secours, pour former une grande machine, et un coup d'œil capable de frapper d'étonnement et d'admiration, nous craindrions de nous exposer aux reproches des amateurs des beaux-arts, si nous différions plus longtemps de publier ce qui est venu à notre connaissance sur ce sujet. Le chevalier Servandoni a fait un choix convenable, susceptible de grandes oppositions, de contrastes et de variétés, qui fourniront des idées plus frappantes et plus neuves à son heureux génie. C'est le chaos dont la confusion se dissipera insensiblement et l'on verra chaque objet se former et s'embellir aux yeux des spectateurs, pour former un lieu orné de tout ce que la nature peut produire de plus éclatant et de plus agréable. C'est dans ce lieu que doit se passer la scène de l'enlèvement de Pandore. C'est là que Mercure, par ordre de Jupiter, doit venir prendre cette femme admirable, fabriquée par Vulcain, et qui avait reçu de chaque divinité quelque perfection. Jupiter la recevra dans l'Olympe, assis sur son trône, avec Junon,

1. « J'allai il y a quelques jours à Paris voir la représentation de Saint-Pierre de Rome ; c'est au vieux Louvre, dans la salle dite des machines, que le sieur Servandoni a fait construire cette représentation ; cela est absolument dans le goût des décorations d'opéra. L'œil est trompé quand on est dans le point de vue ; mais, comme le lieu, quelque grand qu'il soit, n'a pu permettre que de réduire l'église aux deux tiers de ce qu'elle est réellement, cela ne présente l'idée que d'une église d'une grandeur ordinaire. Ce qui est parfaitement bien imité, c'est le jour. Un très grand nombre de lampions, placés avec art, donne l'idée du jour tranquille d'une église. Quelques gens ont prétendu que l'autel étoit trop petit par rapport à l'église ; il y a aussi plusieurs représentations de figures à genoux, proportionnées à l'élévation du vaisseau qui servent extrêmement à la décoration de la perspective. Les frais de cette illumination et autres indispensables sont assez considérables. Servandoni me dit que ces frais journaliers alloient déjà à environ 10,000 livres, et cela indépendamment de la construction, bois, peinture, etc. Il comptoit dans ce temps-là avoir tiré à peu près 20,000 livres de ceux qui sont venus voir cette décoration. » (*Mémoires du duc de Luynes*, 18 avril 1738, tome II.)

accompagné de Neptune, de Pluton et des autres dieux, qui, par une mécanique aussi ingénieuse qu'admirable, paraîtront arriver des différentes parties de l'univers. Jupiter considérera la beauté de Pandore. Le soleil dans son char s'arrêtera dans sa course, etc., et plus de 2,000 figures en relief, parmi lesquelles il y en aura beaucoup de naturelles, formeront un spectacle très animé, et seront les témoins du présent de la boîte fatale que Jupiter doit faire à Pandore ; elle l'apportera sur la terre. L'ouverture de cette boîte et l'horreur des maux qui s'en répandront sur toute la nature termineront ce grand spectacle, pour lequel le chevalier Servandoni n'a rien épargné pour mériter l'applaudissement du public. » (Février 1739, *Mercure*.)

« Le 15 mars 1739, le chevalier Servandoni exposa aux yeux du public, dans la grande salle des machines des Tuilleries, la superbe représentation de l'histoire de Pandore. L'exécution a très bien répondu, presque à tous égards, quoique très compliquée, à l'heureux génie de l'auteur et à son vaste projet. La richesse de l'architecture, les belles formes, les divers mouvements et la distribution des jours et des ombres par les transparents, les accidents de lumières, et tout ce que l'art de l'optique, de la perspective et de la peinture peuvent fournir pour une décoration éclatante, capable d'étonner et de satisfaire l'esprit et les yeux, y ont été employés. Le chevalier Servandoni doit être bien content des applaudissements du public et de son empressement pour voir un spectacle aussi neuf que magnifique. » (Avril 1739, *Mercure*.)

En 1740, c'est la *Descente d'Énée aux enfers*.

« Le chevalier Servandoni, peintre et architecte du roy, donnera, le 5 avril, sur le grand théâtre du palais des Tuilleries, un nouveau spectacle, avec sept changements de décorations, qui représentera la descente d'Énée aux enfers, tirée du livre VI de l'*Énéide*, de Virgile. Les applaudissements du public, si bien mérités en tant d'occasions, ont engagé cet habile artiste à faire de nouveaux efforts cette année pour donner un spectacle aussi éclatant que pompeux et varié, et s'il est permis d'en juger par une répétition que nous avons vue, le succès nous paraît certain ; et nous croyons que le spectateur sera également frappé d'étonnement et d'admiration à beaucoup d'égards, de la parfaite imitation, surtout de l'eau, par les chutes, les torrents, les cascades, les nappes et la fluctuation, dont les mouvements vifs et pressés imitent au même degré de justesse la fluidité, le cristallin et le bruit des eaux.

« Pour la représentation d'aujourd'hui, le chevalier Servandoni a choisi le sujet le plus connu et celui qui promet le plus de variété, qui fournit les contrastes les plus marqués, qui occasionne de rapides passages des ténèbres à la lumière, de l'épouvante au plaisir, du terrible au gracieux, surprises qui font les situations d'un spectacle muet. » (Mars 1740, *Mercure*.)

HENRI DE CHENNEVIÈRES.

(*A suivre.*)

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois de novembre 1880 :

Sculpteurs	60
Peintres	50
Dessinateurs	57
Décorateurs	16
Graveurs	29
Ciseleurs	2
Architectes	13
Bijoutiers	2
Ébénistes	»
Lithographes	1
Divers	98
Total	328

dont 114 le jour et 214 le soir. — 526 ouvrages ont été consultés.

*
* *

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois de décembre 1880 :

Sculpteurs	95
Peintres	78
Dessinateurs	98
Graveurs	43
Ciseleurs	13
Décorateurs	19
Architectes	16
Bijoutiers	6
Ébénistes	13
Lithographes	2
Divers	96
Total	479

dont 160 le jour et 319 le soir. — 802 ouvrages ont été consultés.

*
* *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de novembre 1880.

Exposition universelle de 1878. Rapports du jury international. Groupe IV, classe 39. La Joaillerie et la Bijouterie, par Martial Bernard, fabricant. 1 brochure. Paris, imprimerie Nationale, 1880. — Don de l'auteur.

Le mouvement industriel en France et en Belgique, par Baldassare Odescalchi. 1 brochure (en italien). Rome, Eredi Botta, 1880. — Don de la direction du Musée artistique industriel de Rome.

Paysage, par Poussin. Gravé par Alder-Menard, 1880. 1 planche. — Don de la direction de la *Gazette des Beaux-Arts*

Monuments de l'Art antique, publiés sous la direction de M. O. Rayet. 1re livraison. Paris, Quantin, 1880. — Don du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Le Magasin de Meubles, journal d'ameublement. 1 carton contenant 32 planches. Par Victor Quétin, éditeur-dessinateur. — Don de l'auteur.

*
* *

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de décembre 1880.

L'Art pour tous. Les 12 livraisons de l'année 1880. — Don de la maison Morel, éditeur.

L'Art et l'Industrie. Les 12 livraisons de l'année 1880. Don de la maison Ducher et Cie, éditeurs.

La Gazette des Beaux-Arts. Les 12 livraisons de l'année 1880. — Don du ministre des beaux-arts.

*
* *

L'administration de l'Union centrale a quitté le Palais de l'Industrie le 20 décembre et s'est réinstallée place des Vosges, n° 3.

Le conseil d'administration a repris immédiatement ses séances régulières et ses commissions pour l'Exposition de 1882 vont être convoquées dans la première semaine de février. Les projets lui seront communiqués et le programme sera publié le 1er juin prochain.

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Séance du 18 mars 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Étaient présents : MM. le marquis de Chennevières, vicomte de Ganay, Dreyfus, baron Gérard, Fourdinois, Dupont-Auberville, Bouilhet, marquis de Biencourt, Éphrussi, Léon Fould, de Champeaux; — Gasnault et Lorain.

L'ouverture de l'Exposition est fixée au 10 avril. — Lettres relatifs à des dons et offres de prêts. — M. Gérôme donne sa démission de membre du comité directeur; il est remplacé par M. Goupil. — MM. Clément de Ris, Taigny et Gay sont nommés membres adjoints.

Séance du 24 avril 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Étaient présents : MM. le marquis de Chennevières, baron Gérard, Fourdinois, Boucheron, Édouard André, baron de Rothschild, Liouville, P. Mantz, Dreyfus, Antonin Proust, Goupil, Éphrussi, de Champeaux; — Gasnault et Lorain.

M. le secrétaire général informe le comité de divers dons faits au Musée depuis sa réouverture. — Proposition faite par M. Bouilhet de la création d'une collection spéciale où seraient exposées les œuvres qui ont obtenu des médailles ou des mentions aux expositions universelles ou aux expositions de l'Union centrale. — Nomination d'une sous-commission chargée d'étudier les trois points suivants : 1° Choix d'un local définitif; 2° Organisation d'un programme pour le classement et le développement des collections; 3° demande de subvention au gouvernement. MM. de Chennevières, Bouilhet, Édouard André, Antonin Proust, Liouville, de Ganay et Éphrussi sont nommés membres de cette sous-commission. — Lecture d'un certain nombre de lettres relatives à des offres de prêts. — Le Comité décide qu'il y a lieu de se préoccuper du soin d'organiser des conférences publiques.

Seance du 24 avril.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

Étaient présents : MM. le baron Gérard, Fourdinois, Boucheron, Ed. André, baron de Rothschild, A. Liouville, Paul Mantz, Dreyfus, Antonin Prust, Goupil, Éphrussi, de Champeaux; — P. Gasnault et Lorain.

M Bouilhet, au nom de la maison Christofle, donne lecture d'une lettre accompagnant le don fait au musée de trois pièces d'orfèvrerie. Il désirerait que ces objets devinssent le premier fond d'une collection spéciale composée des dons que feraient les fabricants et comprenant les types les plus parfaits de l'industrie française à notre époque. M. Édouard André appuie cette proposition qu'il considère comme très importante. — M. Antonin Proust voudrait que le comité directeur s'occupât d'étudier très nettement la dépense qui résulterait d'un aménagement définitif du musée, le local du Palais de l'Industrie ne pouvant être considéré que comme provisoire et étant insuffisant pour le développement des collections. Il serait d'avis que l'on demandât au gouvernement une subvention très sérieuse qui permît de mettre sur un bon pied une création importante pouvant rendre des services réels à l'industrie. A la suite de cette proposition le Comité nomme une sous-commission composée de MM. de Chennevières, Bouilhet, Édouard André, Antonin Proust, Liouville, de Ganay, Éphrussi, chargée d'étudier les trois points suivants : 1° *Choix d'un local définitif ;* — 2° *Organisation d'un programme pour le classement et de développement des collections ;* — 3° *Demande de subvention au gouvernement.*

Le Comité directeur autorise le secrétaire général à retirer de la maison Rothschild une somme de 50,000 francs et à l'affecter à l'acquisition d'un titre de rente de 5 o/o d'égale somme. Il décide qu'il y a lieu de se préoccuper d'organiser des conférences publiques.

Séance du 22 juin 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

M. le président consulte le comité sur la durée que doit avoir l'exposition des dessins de maîtres anciens, et sur l'exposition postérieure qu'il conviendrait d'organiser pour remplacer celle des dessins. Le comité décide que l'exposition de dessins restera ouverte jusqu'à la fin de juin. — On adopte, sur la proposition de M. Féral, le

projet d'une exposition de peintures anciennes d'art décoratif. — Plusieurs membres discutent le plan et la méthode d'organisation de cette exposition. M. Cunliffe Owen annonce dans une lettre l'envoi d'un grand nombre de fac-similés et de Catalogues offerts par le South Kensington museum au Musée des arts décoratifs. Lecture est faite de la liste des dons offerts au musée.

Séance du 20 octobre 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

M. le président explique qu'il y a eu, à la date du 9 septembre dernier, une réunion du comité général dont l'initiative avait été prise par l'Union centrale qui désirait donner satisfaction aux nombreuses réclamations suscitées par l'établissement du tourniquet intérieur séparant les expositions de l'Union et du Musée des arts décoratifs. Aucun membre de la société n'a assisté à la séance du comité central, mais M. le président a cru devoir signer une convention en vertu de laquelle le tourniquet intérieur était supprimé et les recettes de la porte n° 7 étaient désormais faites au profit de l'Union centrale, qui se chargerait, en retour, de payer toutes les dépenses du personnel du Musée des arts décoratifs. — Le comité s'occupe de l'installation définitive du musée dans un local qui serait approprié spécialement. — M. P. Gasnault, secrétaire général du musée, soumet au comité le résumé de l'état financier de la société.

Il reste en dépôt chez MM. de Rothschild et à la caisse :

Une somme de	83.786 fr.	65
Sur laquelle il est dû	28.102 »	25
Restant disponible	55.684 »	50

M. P. Gasnault est autorisé à faire retirer de la maison Rothschild les sommes nécessaires au payement des mémoires de travaux exécutés pour l'installation du musée (28.102 fr. 25).

M. Deck fait don au musée d'un grand vase copié sur celui de l'Alhambra. Plusieurs objets de nature diverse sont offerts au musée, mais le comité, jugeant qu'aucun d'eux ne présente un caractère artistique suffisant, n'est pas d'avis de les accepter.

Séance du 13 décembre 1880.

PRÉSIDENCE DE M. LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES.

M. Gustave Dreyfus fait savoir qu'il est chargé par M. Antonin Proust, retenu au Conseil supérieur des Beaux-Arts, de faire connaître au comité directeur que M. Hervé-Mangon offre de mettre deux salles du Conservatoire des arts et métiers à la disposition du Musée des arts décoratifs pour y ouvrir des conférences sur l'art industriel et y exposer provisoirement ses collections. Cette installation pourrait devenir définitive, lorsque les travaux d'agrandissement du Conservatoire le permettraient. Si le comité directeur accueillait cette proposition, il y aurait lieu de désigner une sous-commission spéciale chargée, conjointement avec M. Hervé-Mangon, d'étudier les moyens pratiques pour mettre ce projet à exécution. — Cette proposition est discutée par le comité directeur, et après des explications de M. Georges Berger, qui fait partie du Conseil supérieur du Conservatoire des arts et métiers, il décide qu'il n'y a pas lieu d'ouvrir pour le moment des conférences au Conservatoire, ni d'accepter le local qui lui est offert. — Le comité, sur la demande de plusieurs membres, décide qu'il se réunira le premier lundi de chaque mois.

*
* *

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

DE JUILLET A DÉCEMBRE 1880.

M. Pierre Cary de Saint-Mandé en 5 annuités.	500 fr.	
M. Léon Rabarot, ouvrier chez Mme Erard (2e souscription). .	10	
M. Eugène Mouchon, graveur. *Rente annuelle*.	20	
Abandon fait par les membres du comité d'installation de la classe XXI de l'Exposition universelle de 1878 (2e versement)	500	
M. Natalis Rondot, au château de Chamblon, près Yverdon (Suisse)	100	
M. Paul Kiewert, rentoileur, 17, quai des Grands-Augustins en 5 annuités.	100	
Le prince Filangieri, à Raris . .	200	
M. R. Brenot, à Raris. *Rente annuelle*	20	
	1.450	
Souscriptions antérieures	229.924	86
Total général.	231.374	86
M. Léon Fould (2e versement).	500	
	231.874	86

—

L'EXPOSITION D'HIVER

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des arts décoratifs vient d'ouvrir au Palais de l'Industrie son exposition d'hiver.

Cette exposition comprend, outre les objets d'art qui appartiennent au musée, chefs-d'œu-

vre des industries du temps passé et du temps présent — les peintures, sculptures, dessins et maquettes de décoration des artistes contemporains.

C'est avec une méthode rigoureuse, comme on le voit, une intelligence absolue des efforts à tenter, des difficultés à vaincre, que la direction du Musée des arts décoratifs poursuit son œuvre, qui est l'éducation de nos artistes de l'industrie. Sans être aidée en quoi que ce soit par l'État, cette Société accomplit avec une régularité et une énergie que rien ne déconcerte la tâche qu'elle s'est imposée. En moins d'un an elle a organisé coup sur coup trois expositions dont l'importance et le succès sont incontestables. Par la façon toute magistrale dont elles ont été comprises, par l'ordre savant dans lequel les classifications ont été faites, par l'enchaînement des démonstrations qu'elles avaient en vue pour l'enseignement artistique, on peut dire qu'elles auront un résultat certain sur le développement du goût chez tous ceux qui collaborent chez nous aux industries de luxe.

La première de ces trois expositions, ouverte au commencement de 1880, a été consacrée aux dessins de décoration des maîtres anciens. Elle a fait voir à nos ouvriers, à nos artistes de l'industrie, aux grands fabricants parisiens comment les grands peintres de jadis ne dédaignaient point d'appliquer leur génie à l'ornement des meubles et de tous les ustensiles de la vie privée. Elle a fourni par conséquent de précieux modèles qui, ayant été jusqu'alors enfouis dans les collections des amateurs, peuvent être considérés comme des éléments nouveaux d'éducation, et doivent par cela même favoriser le progrès.

La seconde exposition a réuni les peintures décoratives des maîtres anciens, c'est-à-dire les œuvres exécutées spécialement pour l'ornement, pour la parure des habitations. On a pu voir ainsi les œuvres des Véronèse, des Tiepolo, des Boucher, des Watteau, des Chardin, les maquettes peintes pour l'exécution des tapisseries des Gobelins, etc.

Enfin l'exposition qu'on inaugure aujourd'hui, conséquence logique des précédentes et s'y rattachant étroitement, va montrer ce que savent faire, après les leçons des glorieux maîtres d'autrefois, nos artistes contemporains, dans le genre qu'on appelle « décoratif » et qui est, en définitive, l'art dans ses applications les plus utiles et les plus charmantes. A côté des fresques de M. Puvis de Chavannes, exécutées pour le musée d'Amiens, pour Marseille, à côté des œuvres de M. Galland, empreintes d'un sentiment si personnel, si élégant, on aura les œuvres de ce peintre trop peu connu du gros public, M. Lechevallier-Chevignard, mais apprécié comme il le mérite par les vrais amateurs, qui savent reconnaître en lui un artiste de race, d'une originalité singulièrement aimable; on aura les esquisses ou ébauches de MM. Mazerolle, Ehrmann, Train, Lansyer, Chaplin, les modèles presque inconnus, même des connaisseurs les mieux informés, que le regretté Jules Jacquemard exécuta pour l'ornementation en marquetterie d'un mobilier destiné à l'impératrice Eugénie. Et nous ne parlons pas des sculptures décoratives faites en ces dernières années par MM. Eugène Guillaume, Moreau-Vauthier, Lafrance, Gauthier, etc., etc.

A côté de ces œuvres contemporaines, le Musée des arts décoratifs met sous les yeux du public une collection extrêmement intéressante qui, s'ajoutant pour plusieurs mois aux séries déjà assez complètes qui lui appartiennent en propre, contribuera à augmenter l'attrait que cet établissement vraiment démocratique, dans le meilleur sens du mot, doit avoir pour tous les gens de goût, pour tous les travailleurs. Cette collection comprend des objets et des statuettes de métal, bronze, plomb, argent, remontant à la plus haute antiquité. Elle a été prêtée par M. Julien Gréau, le savant et riche amateur qui a passé une partie de sa vie à amasser ces trésors et qui en détache aujourd'hui une partie pour en faire profiter le public.

Il faut citer encore les beaux bronzes de M. Barbedienne, les bustes d'empereurs romains de M. Dutuit, qui ont été trouvés à Annecy, les rampes de l'escalier de l'ancien hôtel des Postes, ces fameuses rampes d'un style si remarquable; toute une partie de la merveilleuse collection céramique de M. Paul Gasnault, que le musée de Limoges consent encore pour quelques mois à laisser à Paris, etc., etc. Ajoutons que les directeurs du Musée des arts décoratifs, dont le zèle et l'ardeur ne se ralentissent point et que les difficultés semblent exciter, viennent d'obtenir de la ville de Paris un certain nombre d'objets faisant partie de la collection du musée Carnavalet.

BIBLIOGRAPHIE

La Vie privée des Anciens. Texte par René Ménard, dessins d'après les monuments antiques, par Cl. Sauvageot. — 1. *Les Peuples de l'Antiquité.* — 1 vol. in-8° VIII-622 pages avec de nombreuses figures dans le texte. — Paris, Ve A. Morel et Cie, éditeurs, 1880.

M. René Ménard est un vulgarisateur dans la plus large et la meilleure acception du mot; les ouvrages qu'il nous a donnés jusqu'à présent sur l'art grec, sur l'archéologie, le moyen âge, la mythologie, etc., en même temps qu'ils témoignent d'une science profonde, sont des modèles de clarté dans la conception du plan et de simplicité dans le style et l'exécution; il n'y a pas chez lui de surcharges inutiles, pas de fausse érudition; tout est limpide, clair et facilement compréhensible. C'est là, du reste, le propre des hommes véritablement instruits, d'exposer simplement ce qu'ils savent bien, et cette qualité est trop rare aujourd'hui pour que nous ne nous empressions pas de signaler, en leur donnant les éloges qu'ils méritent, les ouvrages qui, comme celui de M. René Ménard, sont appelés à rendre des services

Intérieur d'un tombeau à Volaterra. — *La vie privée des anciens*, par René Ménard.

réels aussi bien à ceux qui, familiarisés déjà avec l'étude de l'antiquité, y trouveront des aperçus nouveaux, qu'aux artistes et aux gens du monde avides d'apprendre et qui ne pourront rencontrer un guide meilleur et plus sûr.

Le nouveau livre de M. René Ménard est le premier d'une série qui doit comprendre quatre volumes répondant à quatre grandes divisions : *les Peuples, la Famille, le Travail* et *les Institutions dans l'Antiquité.*

Cette première partie contient d'abord un examen descriptif des pays qui ont été le berceau de la civilisation antique; l'Égypte, l'Asie, la Grèce, l'Italie passent successivement sous nos yeux, étudiées sous le double point de vue de leur configuration géographique et de leur constitution physique. Puis, sans faire œuvre d'historien proprement dit, M. Ménard nous montre ce qu'ont été dans l'antiquité ces cités, dont la plupart, simples bourgades dans les temps héroïques, devenues plus tard des villes magnifiques et florissantes, ont aujourd'hui disparu sans presque laisser aucune trace de leur antique splendeur ; *Memphis*, la plus ancienne ville du monde, au dire d'Hérodote ; *Thèbes* et ses cent portes, *Babylone*, dont l'étendue était si considérable que les habitants des quartiers éloignés apprirent seulement après le coucher du soleil que la ville avait été prise le matin par Cyrus, et dont, cependant, il reste si peu de vestiges que, jusqu'à ces derniers temps, les voyageurs ne pouvaient même pas découvrir son emplacement; *Palmyre* et ses ruines imposantes, *Balbeck*, la ville du soleil, l'*Héliopolis* des anciens, *Éphèse* et son temple de Diane brûlé par Erostrate le jour même de la naissance d'Alexandre, *Rhodes* dont la statue colossale était regardée comme une des sept merveilles du monde.

Puis viennent la Grèce et ses villes admirables, foyers vivaces dont les rayons devaient éclairer le monde longtemps encore après leur ruine et leur disparition : c'est d'abord l'opulente *Corinthe*, puis *Mycènes*, où le savant Dr Schleman vient de faire de si merveilleuses découvertes et qui, bien que minée

depuis trois mille ans, est cependant restée le type le mieux conservé d'une ville forte des âges héroïques; *Delphes* et son temple d'Apollon, le sanctuaire le plus important de l'antiquité, la petite ville de *Tanagra*, en Béotie, dont la nécropole fouillée récemment a mis au jour ces admirables terres cuites qui ont été comme une révélation d'un art ignoré jusqu'à présent, et, enfin, *Athènes* dominée par la colossale statue de Minerve qui semblait, du haut de l'Acropole, protéger la ville des arts, des sciences et des lettres.

C'est enfin l'Italie et ses anciens peuples, les Volsques, les Sabins, les Etrusques, etc., ses villes mortes, aujourd'hui exhumées de leurs cendres, et, par-dessus tout, *Rome*, la cité éternelle, la ville aux sept collines dont la puissance devait s'étendre sur tout l'ancien monde, asservissant tour à tour chacune des nations qui, jusque-là, avait eu sa vie propre, pour en former le plus formidable empire qui ait jamais existé.

Le livre se termine par la Gaule, dont les races qui l'ont peuplée primitivement, se contentant de couvrir le sol de monuments dont l'étude constitue un problème qui n'est pas encore résolu, n'ont laissé aucune inscription, aucun indice qui puisse jeter une lueur quelconque sur leur histoire.

M. René Ménard ne s'est pas borné à étudier seulement les villes de l'antiquité dans leur passé et dans leurs ruines; il a trouvé dans les monuments épars sur le sol, et, surtout dans les monuments funéraires, des indications précieuses, non seulement au point de vue de l'art, mais encore sous le rapport des mœurs, et pour ainsi dire, de la constitution civile des peuples qu'il cherche à faire revivre. C'est ainsi qu'il nous introduit tour à tour dans les hypogées de Thèbes et de Memphis, dans les grottes tumulaires de Beni-Hassan, dans les tombeaux de Cœré et de Volterra, dont les murailles sont recouvertes de peintures qui, comme celles des chambres funéraires égyptiennes, nous fournissent les notions les plus curieuses sur les mœurs de l'ancienne Étrurie et où nous étudions avec lui les sarcophages de terre cuite peinte dont le Louvre possède un si beau spécimen, dans les cryptes des catacombes chrétiennes, etc., qu'il nous montre les stèles grecques avec leurs rinceaux si élégants, leurs palmes et leurs bas-reliefs, la rue des tombeaux à Herculanum et à Pompéi, les mausolées gallo-romains dont la France est si riche, etc., etc.

Enfin, non content de nous retracer le milieu où les peuples ont vécu, il reconstitue le génie propre à chaque race par l'étude des emblèmes et des insignes d'autorité reconnus par chaque nation. Ce n'est pas là la partie la moins intéressante de ce livre illustré de 720 gravures dues au talent consciencieux de M. Sauvageot, l'habile directeur de *l'Art pour tous*, et que complètent de petites cartes simplement faites, mais suffisantes cependant pour aider à la lecture du texte.

Ed. G.

Ornements d'industrie domestique, empruntés au musée industriel de Lemberg (Galicie). — Ier Fascicule. — Lemberg.

Le Musée industriel de Lemberg vient de faire paraître le premier fascicule d'une publication qui, sous le titre d'*Ornements d'industrie domestique*, contiendra des modèles des objets d'art industriel exécutés par les paysans ruthéniens.

L'industrie domestique des Ruthéniens était florissante au siècle dernier; elle trouvait, par le moyen des foires et des caravanes marchandes, d'importants débouchés dans les pays slaves et roumains. Elle s'est affaiblie considérablement, après que les chemins de fer eurent supprimé les distances et répandu, même dans les pays les plus reculés de l'Europe, les goûts et les modes des grandes villes.

Plus tard, en vertu de la loi d'équilibre et de compensation qui régit toutes choses, les expositions universelles opérèrent une réaction et propagèrent les modes rustiques, mais originales, des peuples moins civilisés. Aussi, depuis un quart de siècle environ, les modes des Ruthéniens s'étant répandues chez les nations voisines, leurs industries domestiques ont pris un nouvel essor.

Plusieurs de ces produits sont remarquables; entre autres les objets de bois sculpté d'une ornementation variée, mouvementée, vivante; les étoffes imprimées; les tapis, d'une richesse de nuances tout orientale; la céramique de Kossow, dont le Musée industriel de Lemberg collectionne en ce moment les plus beaux spécimens. Les décors en sont renaissance, ce qui émerveille les ethnographes, qui recherchent à quel grand fait attribuer, chez ce peuple rustique, la connaissance de ce style, fleur délicate d'une civilisation raffinée. Nous ne serions pas étonné que les Ruthéniens l'aient tout simplement copié dans leurs églises, où on le rencontre parfois, et qui sont, avec la flore de leurs champs et de leurs bois, leurs principales sources d'inspiration artistique.

L'ouvrage publié par le Musée galicien fera connaître successivement ces différents produits. Il comprendra dix fascicules. Celui qui vient de paraître concerne les broderies. Ce n'est pas, à vrai dire, ce qu'il y a de plus remarquable dans l'industrie ruthénienne. Celles contenues dans ce premier album sont composées de points rouges et bleus; mais il en est où se rencontrent la couleur jaune et la verte; et, dans certaines localités, elles sont complètement noires: elles se trouveront dans la prochaine livraison. Cela ressemble à la tapisserie faite sur le canevas et produit parfois l'effet d'une fine mosaïque. D'ailleurs, pour juger ces broderies, il faut les voir appliquées sur les vêtements de toile blanche. C'est élégant et très décoratif.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant. A. Quantin.

ORFÈVRERIE

COUPE A COUVERCLE

COMPOSITION ET DESSIN DE PETER HOLTSWYLLER (XVIe SIÈCLE). — APPARTIENT A M. BÉRARD

(Exposition du Musée des arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

LETTRES DE M. JOSSE

LA JOAILLERIE

(SUITE[1])

A MONSIEUR ALFRED DARCEL

Administrateur de la manufacture des Gobelins, Président de la Commission exécutive du Musée rétrospectif des arts du Métal.

15 octobre 1880

Lettre composée par M. Marcel Rouillard.

APRÈS Massin, celui de nos joailliers qui, dans ses ouvrages, atteint la plus grande délicatesse et réalise les plus élégantes fantaisies, est M. Boucheron. Leur similitude est facilement explicable en ce que le bijoutier du Palais-Royal fut longtemps tributaire du fabricant-joaillier, et que c'est par sa boutique que les œuvres de Massin parvinrent d'abord au public. Plusieurs des élèves de Massin travaillent encore pour M. Boucheron, et celui-ci doit avoir dans son propre atelier quelques-unes des meilleures mains formées par son confrère.

Cependant vous ne sauriez confondre ces deux joailliers. Plus au courant des besoins de l'acheteur, soumis à la mode, mis dans la confidence des caprices de la femme, Boucheron est plus dépendant ; il se plie aux exigences de la toilette, il a ce sens exquis qui n'est le propre que de quelques hommes, et qui le classe à l'égal de Worth, le grand couturier, et en

1. Voy. la *Revue* du mois de janvier 1881, page 393

fait une personnalité bien parisienne. Ses parures, quelque délicates qu'elles soient, sont combinées toujours pour mettre en relief les pierres dont elles sont serties. Défectueuses souvent au point de vue du dessin, comme son orfèvrerie l'est à l'égard des styles, sa joaillerie s'accorde cependant avec la toilette de notre temps. Je l'ai dit autre part, et on a voulu voir dans ma définition une critique alors que je faisais un éloge : Boucheron a l'esprit et la grâce de la modiste, de la couturière et de la fleuriste, il a l'instinct coquet de ces fées du chiffon, il possède ce *chic* bien français qu'on n'enseigne pas, qu'on n'acquiert par aucun artifice, et là est le secret de son succès et de sa vogue.

Ce n'est pas que je le loue sans réserve et que je le trouve supérieur ou même égal à Massin. Non pas ; Massin, lui, est le véritable créateur de tout ce qu'il nous montre ; il invente, dessine et exécute, tandis qu'il suffit à Boucheron de choisir ses dessinateurs et ses fabricants, d'emprunter aux uns l'idée pour en confier l'exécution aux autres, non sans critiquer, corriger et façonner à son goût le projet qui lui est soumis. Sa boutique résume l'effort de dix intelligences et le travail de cinquante fabricants. C'est une supériorité de moyens, mais une infériorité de mérite dont les jurys ont dû tenir compte.

Massin, sûr de lui comme un virtuose habile, délaisse les thèmes simples ; il s'applique à prouver son incontestable supériorité par des variations brillantes. Ses œuvres sont des tours de force, il cherche la difficulté, et le seul reproche qu'on lui puisse faire est de nous trop étonner. C'est le Paganini de son art ; trop de trilles et de variations ; un air plus naïf et plus chantant ferait bien mieux notre affaire.

J'ai cité les azalées de son exposition comme son plus parfait ouvrage. Je désigne dans la vitrine de Boucheron certain papillon de diamant comme étant la meilleure pièce de joaillerie. C'est un lépidoptère aux grandes ailes bien tracées, dont les plans se prêtent admirablement à l'emploi des diamants. Les nervures de ces ailes sont délicatement indiquées par des refends ajourés qui marquent d'un trait noir la surface diamantée. Ce remarquable bijou, tout simple en son invention, est l'un des plus parfaits que j'aie vus, et je voudrais connaître la chenille qui se transforme d'une aussi éclatante façon. Plus surprenant d'exécution, mais moins décoratif est le coquillage en diamants qui, dans sa valve, porte une perle. C'est ingénieux et charmant, mais moins propre à parer une femme qu'à rester dans un écrin de velours.

Puis deux colliers d'un joli travail qu'il faut encore citer : l'un d'eux,

que nous avions vu en 1878 et qu'on a complété depuis, a été acheté par Mlle Sarah Bernhardt; ce n'est pas là son moindre mérite: l'enchanteresse du théâtre communique à tout ce qui lui appartient quelque chose de sa grâce, ou du moins lui attache l'attrait de la curiosité publique. L'autre collier vaut mieux; il est d'un dessin hardi; l'émail noir appuie et soutient d'un accent très ferme les enroulements de diamants et les ornements aux spirales saillantes et aux feuilles fortement modelées qui composent ce bijou. Cette parure est originale et décorative malgré ses finesses.

Nous aurons à parler plus loin de certains émaux mélangés aux diamants; cherchons un autre type de joaillerie chez M. Fouquet.

Celui-ci est, comme Massin, l'inventeur et le fabricant. Il a fait en divers ateliers son éducation professionnelle; il a longtemps, comme joaillier, satisfait aux besoins du commerce d'exportation; il s'affirme aujourd'hui dans un genre plus riche et se présente avec une manière bien personnelle.

Ce qu'il cherche avant tout, c'est la silhouette. Il a raison. Selon lui, le diamant serti doit dessiner une forme nette et précise, dont le contour se découpe en lumière sur la chair, la chevelure ou l'étoffe, selon qu'il s'agit d'un collier, d'une coiffure ou d'une broche. Ses parures sont généralement plates, trop plates même; les feuilles ne se superposent pas comme dans la nature, mais se découpent plutôt comme les feuilles pressées dans un herbier. Les moindres finesses sont serties de petits brillants et de roses; il redoute l'emploi des grosses pierres qui dérangent le dessin et altèrent la forme. A la plante il préfère l'ornement; il a pour les coquilles, les dauphins, les sphinx ailés et les chimères à queues tordues un penchant qu'accusent ses bijoux d'or autant que ses objets de joaillerie. Plus modeste dans ses visées, il semble travailler pour une clientèle moins riche, et ses parures n'atteignent pas aux prix des bijoux de Massin et de Boucheron, mais elles ont une grâce originale qui se traduit dans les pièces moyennes. Ses petits bijoux rappellent trop les articles de commission, tandis que ses grandes pièces d'exposition ont une audace singulière. Ce qui me plaît le moins est un collier égyptien, où l'épervier ailé se rattache sur les épaules à deux sphinx d'or et de diamants aux reliefs anguleux. La collerette Médicis est charmante d'exécution; mais, par une erreur bizarre, elle semble sertie à contresens. Ce que je loue sans réserve, c'est un bandeau du plus charmant dessin, dont la silhouette se découpe bien et qui représente deux griffons supportant un soleil de diamants. Ce bijou a été gravé, en 1878, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. Fouquet mérite d'être encouragé; il est un novateur dans son métier, il y apporte une expression très personnelle; mais il faut craindre que dans sa recherche de la forme extérieure et du découpage il n'oublie trop le modelé et ne donne pas à ses œuvres des plans assez déterminés.

J'ai fait, autre part, l'éloge de Vaubourzeix, de Caillot, de Rouvenat, de Téterger, de Duron, de Marret et de Soufflot. Tous n'exposent pas ici, et je ne puis pas non plus vous parler de chacun des exposants, comme il appartiendrait au rapporteur d'un jury des récompenses; cependant je dirai que nul, sinon Filard, n'est aussi habile à sertir la pierre dans le chaton d'une bague que Téterger, et que ces deux joailliers sont pour ce bijou de mode éternelle les premiers ouvriers. Je rappellerai les jolies guipures de MM. Rouvenat et Lourdel, la gracieuse branche d'acacia où les frères Marret ont su trouver, pour les diamants jaunes, un intelligent emploi; le bouquet de noisetier de MM. Soufflot et Robert, où la copie de la nature a été poussée aux dernières limites. Je suis surpris qu'à Paris, où passent chaque année tous ceux qui par le goût et la fortune sont les privilégiés du grand monde, d'aussi remarquables ouvrages n'aient pas encore été choisis.

La mode, souvent fort sotte, s'est depuis un an rejetée sur d'étranges objets : les femmes portent sur elles toute une ménagerie faite de diamants et de perles. Cette fantaisie, charmante tant qu'elle se bornait au monde ailé des insectes et des oiseaux, est devenue banale et parfois honteusement grossière. On sertit de roses et de pierres des chats empruntés à Lambert, passe encore ; des hermines reprises aux armes de Bretagne, c'est fort bien ; mais des masques de singes, des baudets, des pourceaux ! Cela se nomme des porte-veine. Ce mot d'argot sied à ces bijoux immondes, et la dépravation du goût s'étend du monde des filles au monde des femmes. Si le cochon, cette enseigne parlante, passe de la poitrine des unes à la poitrine des autres, il ne faudra pas s'étonner de voir copier en or et en diamants certains ornements familiers aux courtisanes de Pompéi, et que la décence moderne a depuis relégués dans le musée secret de Naples.

Nous n'en viendrons pas là, j'espère; mais nous retournons vite aux caprices en vogue au XVIIe siècle, chez nous autant qu'en Allemagne, et qui exercèrent le goût et l'ingéniosité de Melchior Diglingler et des ouvriers d'Augsbourg et de Dresde. La perle n'affecte pas toujours la forme parfaite d'une sphère ou d'une poire : il y en a d'irrégulières, de robboles, de bossues, qui, par des excroissances, affectent des formes particulières. On les nomme perles baroques, et le caprice des yeux y découvre d'étranges ressemblances, que savent expliquer et compléter au besoin les bijoutiers et les

joailliers. La matière nacrée a parfois des colorations qui ajoutent à l'étrangeté de la forme, et c'est avec ces perles qu'on compose de petits bijoux fort amusants où l'art s'allie à la fantaisie.

Le musée de Dresde en a conservé de curieux échantillons; le goût en dura en France jusqu'à la fin du règne de Louis XV et il reparut il y a quelque vingt ans. Il semble que la mode en revienne aujourd'hui, et nous avons vu déjà des colimaçons, des mouches, des animaux étranges, des corps aux modelés nacrés, des casques, des sacs de cornemuse, et cent autres fantaisies exécutées avec ces perles irrégulières. Mais tout cela n'est que le premier essai d'un genre qui doit être mieux étudié, et la joaillerie en va tirer peut-être un certain renouveau moins banal et d'une exécution plus fine que les échantillons qui nous sont présentés.

Un autre essai qu'il faut signaler se trouve à la fois dans la vitrine de M. Boucheron et dans celle de MM. Debut et Coulon, qui tous deux faisaient autrefois partie de sa maison. A qui revient le mérite de l'invention? aux commis ou au maître? Nous l'ignorons, mais le procédé est ingénieux; c'est un mélange de diamants et d'émail.

De même que certaines fleurs, comme le camélia, l'œillet, la pensée, l'anémone, la tulipe, le lis, etc., portent des maculatures, des taches, des panachures et des dessins striés ou mouchetés, de même on a pensé à rompre par des couleurs l'effet du diamant sans y adjoindre d'autres pierres et à employer l'émail à cet effet.

C'est là qu'il a paru ingénieux d'appliquer le procédé des émaux à jour dont nous parlerons dans un autre chapitre et dont vous avez, monsieur, signalé les échantillons anciens dans votre catalogue des émaux du Louvre. Le pétale mouvementé d'une fleur peut être convenablement préparé à cet usage. Les cloisons d'or sont réservées pour soutenir la matière vitreuse et l'émail, agissant comme un simple verre, épouse sous l'action du eu la carcasse métallique; on le façonne à la meule, on le modèle, on ie glace en le repassant dans la moufle, et ce pétale devient ainsi un véritable morceau de cristal rouge, vert ou bleu transparent qui contraste avec les pétales de diamants et forme une fleur panachée. L'invention en est jolie, mais le défaut est, pour ces fleurs comme pour tous les émaux à jour, dans la difficulté d'éclairer ces transparences et de garder à ces verres un éclat qu'ils perdent aussitôt qu'on les pose sur un fond.

J'admire plutôt en cela l'adresse de l'ouvrier : l'exécution de ces fleurs exige beaucoup de pratique, de goût et de soins.

Il est un autre joaillier dont le nom doit trouver place ici, c'est M. Fon-

tenay. Son incontestable science du métier l'a toujours désigné pour juger ses confrères, et il est assez délicat d'avoir à prononcer sur son propre mérite. Rapporteur à Vienne, vice-président à Paris en 1878, président de sa classe aujourd'hui à l'Union centrale, il a toujours été l'un des meilleurs experts dans les jurys de nos expositions. Il tient un des premiers rangs dans la fabrique parisienne, et j'ai déjà fait de lui un éloge mérité en parlant de ses ouvrages de bijouterie. Il est joaillier à ses heures, et il a, dans une importante mesure, participé à la création des somptueux objets que notre commerce exportait jadis en Orient. C'était là un art tout différent. La joaillerie ne s'appliquait pas seulement à la parure des femmes, mais à l'ornementation du mobilier, au harnachement du cheval, au costume de l'homme et à la décoration de ses armes.

Un luxe qui tient de la fable et semble un reflet des contes arabes s'attache encore, mais s'attachait surtout avant les grandes crises financières, à la cour du sultan, aux palais du vice-roi d'Égypte, à la maison de tous les grands dignitaires de la Sublime Porte, aux harems; les lois qui régissent l'empire turc obligeaient les seigneurs ottomans à concentrer, dans un trésor facilement transportable, une fortune, qu'un simple caprice du maître eût confisquée si elle eût été placée en terres.

C'est au temps de la splendeur orientale que Fontenay fit pour Constantinople et pour Alexandrie les objets les plus étranges. Vaisselle d'or émaillée, aux ornements sculptés en plein et couverts de diamants, garniture de toilette interprétée de même, narghilés et chibouques, pistolets et cartouchières, sabres, selles, étriers, mors et têtières, coffrets, vases, pendules, candélabres, tout était d'or incrusté d'émeraudes, de rubis, de diamants et de perles. Par un caprice étrange, ces pachas et ces sultanes ne trouvaient aucun charme aux belles ornementations empruntées à l'art arabe ou à l'art mauresque, c'était du style rocaille le plus dévergondé qu'ils étaient curieux, et le goût fin de notre ami Fontenay fut mis à de rudes épreuves. Ce qu'il dut dépenser d'esprit et de savoir pour réaliser les caprices baroques de ces Crésus barbares, pour semer des diamants sur le dos d'un peigne, pour illustrer de rubis une brosse à habits, pour planter les crins d'une brosse à dents sur une plaque d'or enrichie de diamants, pour border d'un marli de grosse joaillerie l'assiette à confiture, tout cela, l'imaginez-vous? Et cependant cette insolente richesse se fait excuser presque quand on revoit les jolies eaux-fortes que l'auteur en a gardées. Ces somptuosités sont devenues rares; des deux négociants qui s'étaient faits les pourvoyeurs de l'Égypte et de la Turquie, l'un est mort, l'autre a subi de grosses pertes, et ce n'est plus

que par le rapide passage d'un schah de Perse, d'une ambassade siamoise ou de quelque rajah des Indes que se trouve ranimée quelques semaines cette joaillerie des mille et une nuits. Fontenay n'est plus le joaillier du Bosphore; il a été et est encore le bijoutier délicat qui, à Paris, fait les plus ingénieux filigranes d'or; mais il aspire à trouver pour la joaillerie française une expression meilleure, il y aspire d'autant plus qu'il a constaté dans un livre[1] savamment écrit la dangereuse concurrence que fait au bijou d'or la mode du diamant. Ce livre, auquel je vous renvoie, explique d'une façon précise et dans un style élégant la partie technologique du métier de joaillier, et vous trouverez en outre dans le *Dictionnaire des Arts et Manufactures* ou dans le manuel Roret des définitions exactes et des descriptions techniques que je crois inutile de redire.

Fontenay cherche donc, mais il cherche comme un artiste découragé qui suit à regret le courant qui l'emporte; on sent qu'il n'aime pas ce qu'il fait aujourd'hui autant que ses premiers ouvrages; il hésite entre la vente du diamant seul et sa monture; la joaillerie lui semble bien plus un moyen de commerce qu'un métier attrayant, ou si parfois il s'applique à produire une parure on voit renaître le dessinateur et l'homme de goût : la finesse du dessin, le joli de l'ornement, la souplesse de la feuille, le modelé de la fleur démontrent ce que pourrait être cet habile fabricant si des préoccupations d'un autre ordre ne l'enlevaient à son métier.

Enfin et pour finir cette revue, je dois nommer un autre joaillier, le plus ancien, le plus connu; mais j'éprouve quelque hésitation à me prononcer sur son compte car, s'il est mon ami, il est lié à une autre personnalité qui m'est plus proche encore, et le pseudonyme dont je signe ces lettres est assez transparent pour m'obliger à autant de discrétion que de sincérité.

Bapst, c'est un vieux nom en effet : il résume presque tout le métier dont nous parlons ici; il est attaché non seulement à l'art du joaillier, mais aux joyaux mêmes de la France, et depuis l'étrange et scandaleuse affaire du collier, c'est à la famille des Bapst qu'appartient le privilège de joailliers de la couronne. Ils étaient logés au Louvre, ils furent encore gardiens de cette couronne alors qu'il n'y avait plus de roi pour la porter; c'est chez eux que dormaient les joyaux de France sous la Restauration; ils habitaient alors au quai de l'École, un factionnaire armé gardait leur porte comme le seuil d'un musée. Aujourd'hui encore, c'est aux mains de l'héritier du nom, aux

1. *Diamant et pierres précieuses.* — Paris, 1880, chez Rothschild.

mains de M. Germain Bapst, que sont les inventaires complets et successifs de tous les bijoux de France.

La joaillerie des Bapst a gardé quelque chose de cette longue tradition, et ce n'est pas là qu'il faut chercher les caprices gracieux de la mode nouvelle. Fournisseur des grandes et vieilles familles de France en même temps que des empereurs et des rois, les Bapst ont, à tort peut-être, négligé certains progrès ou certaines modifications du goût. Ils ont, comme Fossin, conservé les préférences de la noblesse et de la riche bourgeoisie. Ce qu'on leur a demandé, c'est la joaillerie classique, c'est la pierre parfaite, c'est le collier de perles rondes, le chaton de gros diamants. Orgueilleux de son vieux nom respecté, de sa probité traditionnelle, chacun des Bapst s'est comme à dessein immobilisé dans sa manière, et quel que soit le courant du goût, quel que soit le caprice de la mode, c'est à cette immuable façon qu'on en revient toujours. Brillants ou perles suspendus aux oreilles, palmettes, coquilles ou grecques de diamants posées en diadèmes, perles enfilées ou rivières de diamants au col, joncs de diamants aux bras, fleurs ou rosaces, croissants ou pavés, se montant et se démontant de cent manières, voilà le thème où se complaisent les plus nobles dames, les plus riches, les plus belles. C'est là ce qu'on veut mettre dans les corbeilles les plus aristocratiques et les plus somptueuses, et l'art du joaillier n'a rien à y voir, sinon que le travail soit correct et solide; ce qu'il faut avant tout, c'est la pierre idéalement belle, pure et rare, et c'est au plus ancien joaillier qu'on va, comme on reste fidèle à la plus ancienne étude de notaire; c'est un contrat passé entre la famille et lui.

Cette joaillerie, d'ailleurs toute simple, toute dépourvue d'art qu'elle paraisse à quelques-uns, n'est-elle pas encore l'expression la plus parfaite et la plus appropriée à la parure? Je serais tenté de le croire et j'emprunte volontiers à M. Fontenay ce passage de son livre, consacré en 1878 à l'exposition de M. Alfred Bapst.

« Les dessins en étaient simples, les reliefs et le mouvement presque nuls, l'ensemble sévère et tranquille. En présence de ces qualités on était tenté de se demander si ce n'est pas en elles que réside le type absolu de cet art, nous le répétons, tout de silhouette et de découpures. Non pas que nous voulions diminuer en rien les sincères témoignages d'admiration que nous ont inspirés les gracieuses créations modernes, auxquelles nous n'entendons pas marchander nos éloges. Mais nous ne pouvons nous empêcher de dire ici que, vue comme elle doit l'être, c'est-à-dire à sa place, et complétant une riche toilette, la joaillerie aux lignes correctes, simples et continues,

exhale un parfum de grandeur et de distinction auquel les fantaisies les plus coquettes ne peuvent prétendre[1]. »

M. Germain Bapst, en perdant son père et en héritant de lui le nom, la fortune et la vieille tradition, a pensé convenable de satisfaire aux exigences modernes, et c'est pourquoi, gardant pures les tendances de l'antique maison, il s'est associé la jeune réputation et la renommée artistique de M. L. Falize fils.

Nous ne devons pas ici parler de lui, on sait pourquoi ; s'il s'est moins attaché au métier de joaillier qu'à ceux du bijoutier et de l'orfèvre, ce n'est pas à dire qu'aidé de Bapst il n'y puisse réussir et les délégués ouvriers en 1878 avaient, dans sa vitrine, trouvé certaines fleurs de pêcher qu'ils avaient estimées l'un des plus fins ouvrages de joaillerie.

D'ailleurs Falize pense lui-même, ce que je pense et ce que j'exprime ici, que l'art du joaillier est un art absolument neuf et dont la caractéristique est encore à trouver. Il croit comme moi que Massin est le plus inventif des dessinateurs et le plus habile des ouvriers joailliers ; que Boucheron a la fantaisie la plus goûtée du monde à la mode; que Fouquet a apporté une façon charmante et nouvelle, et qu'au contraire son ami Bapst résume la manière la plus sérieuse, la plus riche, la plus décorative et, partant, la plus aimée et la plus rationnelle de la joaillerie.

Il croit qu'il y a des éléments infinis à exploiter encore en copiant la plante, mais que parmi les fleurs et les feuilles il en est peu, quelque infini qu'en soit le nombre, dont l'imitation exacte convienne à l'emploi du diamant. J'ajoute qu'il faudrait de cette flore tirer une flore nouvelle, comme l'ont fait pour la céramique et la tapisserie les Persans et généralement tous les Orientaux, et que ce n'est pourtant ni aux faïences, ni aux tapis, ni aux sculptures d'aucune sorte qu'il faut emprunter la forme des fleurs de diamants.

Les rubans sont un thème facile, mais qu'on a rendu banal, et je trouve illogique de mêler aux rubans souples et soyeux du costume des rubans raides et étincelants de métal et de pierres.

L'ornement proprement dit ne convient pas davantage à l'art du joaillier. Les lignes d'architecture, les enroulements, les dessins d'un style pur font un étrange effet quand on les traduit en diamants ; seuls, certains motifs décoratifs, tels que les coquilles, les palmettes et les grecques, sont bien interprétés par le sertissage des brillants, peut-être à cause de leur simplicité même.

1. Fontenay. — *Diamant et pierres précieuses*, pages 481-482.

D'ingénieux enlacements, des rosaces, des combinaisons géométriques, sont d'un bon emploi ; mais le goût du jour s'en accommoderait peu, parce qu'ils rappellent un genre démodé.

La nature vivante prête à bien des études, mais c'est à la gent ailée seule que le joaillier peut prendre ses modèles ; tout ce qui porte une aile et l'aile elle-même comportent une idée jolie. Ne serait-il pas gracieux de sertir de brillants l'aile de papillon dont la fable a orné les tempes de Psyché, et les ailes d'oiseau qui font au pétase de Mercure la même parure qu'aux chapeaux de nos élégantes? L'insecte, depuis l'abeille d'or jusqu'au lourd scarabée, le papillon aux grandes ailes plates, la libellule aux formes allongées, l'oiseau au corps léger, toutes ces capricieuses créations de la nature que Dieu a semées dans l'air et revêtues de couleurs brillantes, nous les pouvons imiter; mais ce n'est pas encore là qu'est le type parfait.

Il est peut-être dans ces figures lumineuses que j'ai essayé de décrire plus haut, mais que le crayon n'explique pas mieux que la plume : étoiles, soleils, gerbes ou fusées, que le dessin traduit par des figures conventionnelles, mais que le rayonnement du diamant interprète bien mieux.

Ou plutôt ce type parfait n'est-il pas, pour la joaillerie, dans une interprétation analogue à celle qu'on a su trouver pour les guipures et les dentelles? C'est pourquoi j'ai dit que Massin s'était plus qu'un autre approché du but.

La faute qu'il a commise a été de copier la dentelle, de rendre avec la pierre et le métal ce qui appartient au fil et à l'aiguille. Pourquoi un canevas? pourquoi une broderie? Ce n'est pas le moyen qu'il faut copier, c'est l'esprit qu'il faut comprendre.

L'originalité des guipures et des dentelles, c'est de traduire certains ornements et certaines fleurs sans les jamais copier. L'imitation, quand elle se produit dans un point, devient désagréable alors même qu'elle est parfaite ; au contraire, l'instinct de l'aiguille et du fuseau a, suivant le caprice des ouvrières et le caractère des pays, défiguré l'ornement et la fleur jusqu'à créer des genres et presque des styles où ne se trompera jamais l'œil d'une femme.

La forme du métier, la façon des outils, la maille du réseau ont, avec la fantaisie de l'ouvrière, amené ces différences dans l'interprétation ; et c'est ainsi que la dentelle ne peut être comparée avec la guipure, et que guipures et dentelles n'ont d'analogies avec aucun des autres arts décoratifs.

De même le joaillier doit étudier la manière d'être du diamant; il ne faut pas qu'il sertisse la pierre dans un ornement, mais qu'il invente un ornement

pour la pierre et que la forme mathématique de celle-ci concorde avec le contour de celui-là. Il est inutile de trouver un canevas d'or ou un réseau d'argent, le métal serti n'exige pas d'être porté sur un tissu de fond, il est solide et résistant ; mais il faut à la joaillerie comme à la dentelle un dessin bien défini et très typique, il lui faut en plus le relief et la lumière. On a copié servilement le point coupé allemand du XVIe siècle, et Rouvenat y a réussi ; mais quelle meilleure inspiration n'eût-on pas trouvée dans le point vénitien et dans certaines dentelles ou guipures à hauts reliefs qui semblent empruntées à une joaillerie inconnue !

Nous n'en dirons pas plus long, laissant au caprice des uns et à la patiente recherche des autres le soin de découvrir une forme logique, ingénieuse, décorative et solide à ce métier, à cet art qui résume tant de richesses et tant de travail.

Cette pierre dure, immuable, étincelante et vieille comme notre monde, le diamant, que la nature nous abandonne parcimonieusement, n'acquiert sa beauté que par l'art du lapidaire ; mais dès lors sa valeur décuplée vient s'ajouter au trésor des individus et des peuples.

Plus précieuses que l'or, les pierres ne sont pas une monnaie d'échange, mais une fortune d'épargne qui sied au luxe des riches et fournit au travail des humbles. Inaltérables par elles-mêmes, elles se prêtent à de perpétuels changements ; il en est qui, depuis des siècles, ont passé par les générations successives, parant les idoles ou les autels chrétiens, les courtisanes et les reines, servant au trafic des juifs et aux coquettes épargnes des bourgeoises, et chaque fois recevant des mains de l'ouvrier une façon différente, ou procurant au marchand un bénéfice nouveau.

Réserve du trésor des églises et des rois au temps de persécution ou de guerre, dernière ressource des veuves qui, pour élever leurs fils, vendent l'écrin des jours heureux, diamants, perles, rubis, émeraudes et saphirs, vous êtes un élément de travail et d'épargne, de commerce et d'art, et cela doit rendre indulgent pour les fautes, les convoitises et les lâchetés qu'un petit nombre commet en votre nom.

M. JOSSE.

LE

MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON

Il ne saurait être question de faire ici une description des richesses que possède cet établissement unique et regardé aujourd'hui comme le Musée d'art industriel par excellence. Ce travail a d'ailleurs été fait et de main de maître ; mais on connaît moins l'origine du musée de South Kensington, ses développements et son organisation surtout, si différente de celle de nos musées français. C'est donc l'histoire de cette grande institution artistique que nous allons esquisser rapidement et à grands traits.

L'exposition de 1851 avait démontré d'une façon frappante la nécessité de relever les industries qui dépendent de l'art, si négligées pendant la première moitié de notre siècle. L'Angleterre qui, dès 1838, avait senti combien il était indispensable d'encourager l'étude du dessin et consacrait chaque année une certaine somme à l'acquisition d'objets d'art destinés à servir de modèles aux écoles de dessin, comprit qu'il ne fallait pas s'en tenir là et qu'il y avait mieux à faire. Avec l'esprit résolu et pratique qui les distingue, les Anglais fondèrent un musée d'art décoratif en 1852, c'est-à-dire moins d'un an après la première exposition. Dans ce musée, dont la reine autorisa l'installation provisoire dans les salles de Marlborough House, aujourd'hui habité par le prince de Galles, tous les arts industriels se trouvaient représentés par des objets réunis un peu à la hâte et provenant soit de donations, soit d'achats faits à l'exposition de 1851, achats pour lesquels le parlement avait accordé une somme de 5,000 livres (125,000 francs). Il y a là un indice précieux qui révèle l'état déplorable dans lequel se trouvaient, à cette époque, les arts industriels en Angleterre, et l'importance qu'attachait le gouvernement à les relever par tous les moyens possibles. En 1855, nouvelle exposition — à Paris, cette fois, — nouvel appel au parlement qui vote une somme de 500,000 francs que l'on consacra à l'acquisition d'objets d'art. Telle fut l'origine du musée de South Kensington dont la section des arts décoratifs compte actuellement plus de *trente mille* spécimens d'art ancien et moderne, sans compter une quantité très considérable de copies et de moulages de pièces importantes appartenant à des musées anglais ou étrangers. Nous sommes loin, on le voit, des collections de Marlborough House.

En 1857, un collectionneur anglais, M. John Sheepshanks, faisait don à l'État de sa galerie de tableaux, composée uniquement d'œuvres de maîtres anglais, à la condition expresse qu'elle serait installée dans un local convenable, situé dans le voisinage immédiat de Kensington, où, disait-il, l'on jouit du calme nécessaire à l'étude et à la contemplation des œuvres d'art. Le donateur n'avait pas prévu que le sifflet des locomotives du chemin de fer souterrain retentirait quelques années plus tard jusque dans les galeries où sont exposés ses tableaux; mais on ne s'avise jamais de tout. Il avait aussi exprimé le désir, mais sans cependant en faire une des conditions de la donation, que le public, les ouvriers surtout, fussent admis à visiter sa collection le dimanche. Le gouvernement accepta ce don princier et, conformément aux vœux du donateur, le parlement autorisa la construction d'un bâtiment spécial, destiné à recevoir la collection Sheepshanks qui se compose de 235 peintures à l'huile et de 131 aquarelles. Six mois plus tard, la reine et le prince Albert inauguraient les galeries provisoires que l'État s'était engagé à construire et dans lesquelles on avait déjà transporté le Musée d'art décoratif de Marlborough House.

M. Sheepshanks avait donné un noble exemple que suivirent de nombreux imitateurs; les donations, les legs allaient affluer à Kensington. Parmi les principaux bienfaiteurs du Musée, se trouvent Mme Ellison qui, en deux fois, donnait une collection de 100 aquarelles; sir Charles Dicke (le père du ministre actuel), auquel le Musée doit des livres, des brochures et de fort belles estampes; puis, M. Townshend qui, en mourant, léguait à l'État une collection contenant 189 peintures à l'huile et 174 aquarelles. Un peu plus tard, la bibliothèque de South Kensington s'enrichissait de 1,500 estampes et de 13,000 volumes que lui avait légués le révérend M. Dyce. Aujourd'hui, les galeries de peinture contiennent 639 peintures à l'huile et 1,392 aquarelles. A partir de l'inauguration du Musée, en 1857, l'impulsion est donnée et la nouvelle institution, pour laquelle l'État qui en a reconnu toute l'importance, se montre de plus en plus généreux, prend un développement remarquable. Les constructions s'élèvent, et à mesure qu'elles sont terminées, les galeries se remplissent. Alors, au Musée d'art décoratif et aux collections de tableaux viennent s'ajouter la galerie de sculpture, la bibliothèque artistique, le musée didactique, celui des matériaux et des modèles de construction, celui des substances alimentaires (au musée annexe de Bethnal Green) et le musée naval.

Le musée de sculpture contient peu d'œuvres modernes; il se compose en grande partie de pièces décoratives en marbre, en pierre et en terre cuite de l'époque de la Renaissance. La collection de terres cuites contient un grand nombre d'objets du xve siècle, de l'école de della Robbia. La Bibliothèque artistique offre une superbe collection de livres consacrés uniquement à l'art. C'est l'État qui a fourni les fonds nécessaires aux acquisitions successives qui ont été faites avec le plus grand soin par une commission nommée par le département des sciences et des arts. Elle contient 45,000 volumes, 17,000 dessins, 52,000 gravures et 45,000 photographies, et forme dans son ensemble une mine inépuisable de documents du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art.

Le musée didactique, fondé par la Société des arts et ouvert au public en 1854, fut donné à l'État quelques années plus tard par cette Société, pour former le noyau d'un musée d'éducation dont la place était nécessairement à Kensington. Il compte actuellement 39,000 volumes donnés, pour la plupart, par les éditeurs d'ouvrages d'éducation, et plusieurs milliers d'appareils scientifiques et de modèles.

Outre les objets d'art qui lui appartiennent, le musée de South Kensington a souvent mis sous les yeux du public des collections prêtées par des particuliers et une des galeries du Musée est spécialement affectée à la réception des *loan collections*. Parmi les plus importantes expositions de ce genre, on peut citer l'exposition de spécimens d'art du moyen âge, de la Renaissance et des époques postérieures, en 1862; l'exposition d'orfèvrerie ancienne et moderne en 1874; celle des objets découverts à Hassarlik par le Dr Schliemann, en 1877 et enfin la superbe collection de sir Richard Wallace qui a figuré pendant trois ans, de 1872 à 1875, au musée annexe de Bethnal Green.

Disposant de trésors d'art aussi considérables, l'administration a voulu qu'ils servissent d'une manière pratique à l'éducation artistique du public en même temps qu'à la rénovation des arts industriels. C'était là le problème qui s'imposait et que l'on a si heureusement résolu par la formation des écoles préparatoires d'art, *National Art framing schools,* destinées à former des professeurs et des contremaîtres, et par les nombreuses publications éditées par le Musée. Unir à la théorie la pratique qui seule peut contribuer d'une manière efficace à l'instruction, telle était la pensée qui a présidé à l'organisation de ces écoles et des rapports constants établis entre elles et le Musée. « Sans les écoles, disait un des hauts fonctionnaires du musée de South Kensington, notre musée ne serait rien ; elles en forment l'élément pratique, c'est par elles surtout qu'il peut rendre de grands services au pays et aider au développement du sentiment artistique et du goût. Un musée comme le nôtre ne doit pas être muet; il faut qu'il parle à l'esprit et aux yeux ; il faut que l'enseignement qui s'en dégage soit palpable, pratique, c'est là le grand mot, et non réservé à quelques privilégiés. Pas de restrictions, pas de règlements étroits et tyranniques qui rebutent l'ouvrier ou même le simple curieux. De quelle utilité serait notre musée, si la masse du public ne pouvait en connaître les trésors qu'en feuilletant des catalogues? D'aucune, car ces catalogues, on ne les achèterait pas. Le musée de South Kensington est une institution éminemment nationale et a été créé en vue de compléter l'éducation artistique de l'artisan : c'est ce qu'il ne faut pas oublier. Tous ici, nous sommes pénétrés de cette nécessité et tous nos efforts tendent à mettre à la portée du public le plus de renseignements possibles, à lui faciliter des recherches, à le seconder dans ses études par tous les moyens dont nous pouvons disposer. »

Aussi le premier soin de la direction a-t-il été de placer auprès de chaque objet une étiquette portant une notice explicative courte et claire, et donnant les dimensions de l'objet, la date, le lieu d'origine et, suivant le cas, le nom du donateur ou le prix d'achat. Ce dernier détail peut paraître superflu à des Français ; mais il est typique et indique jusqu'à quel point on a voulu pousser l'exactitude des renseignements. C'est peut-être exagéré, mais c'est un défaut, — si c'en est un — que nous ne nous sentons pas le courage de reprocher au musée de Kensington, alors qu'il y en a tant d'autres qui pèchent par l'excès contraire.

La direction n'en a pas moins publié d'excellents catalogues de chaque section du Musée, ainsi que des chromolithographies et des photographies des pièces les plus importantes. Mais ces catalogues, de même que les étiquettes, tout en fournissant de très bonnes descriptions, ne pourraient entrer dans des détails sur l'histoire de l'art. Il était donc nécessaire de compléter les renseignements déjà donnés au public et, en appelant son attention sur les trésors placés sous ses yeux, de lui apprendre en quoi consistait leur beauté, de

l'initier aux différents procédés mis en usage, afin de lui faire apprécier les difficultés vaincues, en un mot de lui faire un cours d'histoire artistique. C'est pour répondre à cette nécessité que l'administration du Musée a édité ces remarquables publications connues sous le nom de « South Kensington Museum art handbooks », qui forment une véritable encyclopédie artistique sur l'importance de laquelle on ne saurait trop insister. Dus à des écrivains spéciaux bien connus, ces petits traités, écrits avec le plus grand talent, présentent sous une forme claire et simple un exposé historique et pratique de chacune des branches de l'art.

Il y avait une grande difficulté à écrire ces livrets : c'était de savoir se borner à dire le nécessaire sans entrer dans de trop minutieux détails et sans cependant rien omettre d'important. Tous les écrivains auxquels le Musée a fait appel ont évité cet écueil avec la plus grande habileté et l'autorité que donne une connaissance approfondie du sujet traité. Il faudrait, pour donner une idée de l'importance de ces manuels, leur consacrer une étude spéciale ; je ne puis cependant résister au désir de citer, parmi ces petits volumes ceux qui ont trait plus particulièrement aux arts décoratifs, ce sont : « le Bronze » et « la Majolique », par M. Drury Forhrum ; « le Mobilier » et « l'Orfèvrerie d'or et d'argent », par M. H. Pollen ; « le Verre », par M. Nesbitt ; « la Tapisserie », par un de nos compatriotes, M. A. de Champeaux ; « l'Ivoire » et « les Arts industriels », par M. Maskell, qui a été chargé de la publication de la série. Il faut encore citer deux ouvrages remarquables, « les Arts industriels en Espagne », par M. Riano et « l'Art indien » par le D. Birdwood.

Tous ces volumes, d'un prix fort modique qui les met à la portée de toutes les bourses, sont ornés de gravures sur bois et fort bien imprimés par MM. Chapman et Hall. Une nouvelle publication a été récemment ajoutée à celles des « Handbooks », c'est la collection dite : « Examples of the works of art in the Museum », qui paraît par livraisons mensuelles, avec la sanction du département des sciences et des arts dont le but est « de mettre les trésors d'art du musée de South Kensington à la portée de toutes les classes ». Chaque livraison, du prix d'un shilling, contient huit dessins ou reproductions photolithographiques d'eaux-fortes exécutées par les élèves des écoles de dessin ; le texte explicatif accompagnant chaque planche est une description détaillée de l'objet représenté et extraite des catalogues du Musée.

Le Musée, nous l'avons vu, possède une grande quantité de moulages et de reproductions d'objets d'art. Ces copies sont destinées aux écoles de dessin du Royaume-Uni, qui dépendent du département des sciences et des arts et leur sont envoyées sur leur demande, et pour un temps déterminé. Les écoles de dessin ont ainsi à leur disposition une collection presque inépuisable des modèles les plus parfaits qu'il soit possible de trouver, collection qui s'enrichit tous les jours de nouveaux spécimens d'art. On a donné le nom de « circulation » à ces prêts de modèles aux cent cinquante écoles d'art qui sont en relations constantes avec le Musée. Les avantages de ce système au point de vue de l'éducation sont palpables, et le musée de South Kensington, se trouvant représenté à la fois sur tous les points du royaume, y a poussé de profondes racines et a acquis une influence qui en font une institution essentiellement nationale telle qu'il ne s'en trouve peut-être dans aucun autre pays. La « circulation » ne se borne pas aux copies et aux modèles ; souvent le Musée envoie aux expositions organisées dans les grands centres industriels des objets originaux choisis avec soin et pouvant servir à illustrer l'histoire de l'art au point de vue qui intéresse

particulièrement la région où a lieu l'exposition. En ce moment, il est représenté dans seize expositions différentes, tant en Angleterre qu'à l'étranger, entre autres à celle du métal au palais de l'industrie.

Par ce qui précède on peut juger de l'importance de cet établissement artistique et il est facile de comprendre qu'il exerce une influence réelle sur le développement et les progrès de l'art industriel en Angleterre. Ce fait est universellement reconnu, il est inutile d'y revenir ici. Il faut seulement ne pas oublier qu'appartenant à l'État, le musée de South Kensington dispose d'immenses ressources, qu'il a un budget annuel de plus d'un million de francs et qu'en 1874, c'est-à-dire en dix-sept ans il avait coûté à la nation trente millions de francs, principalement en construction. En 1878, les acquisitions d'objets d'art s'élevaient à la somme de sept millions sept cent vingt-cinq mille francs. C'est peu, si l'on considère la richesse des collections ; mais il faut se rappeler que les donations entrent pour une grande part dans la composition du Musée qui doit son rapide développement autant à l'initiative privée qu'à la générosité du gouvernement.

Avant de terminer cet aperçu historique du musée de Kensington, il convient de dire un mot du personnel composé d'environ 300 fonctionnaires de tous grades à la tête desquels se trouvent un directeur, deux sous-directeurs, trois conservateurs et dix conservateurs adjoints. Le directeur est sir Philip Cunliffe Owen. Il est trop connu et il a laissé à Paris comme chef de la section britannique à l'Exposition de 1878 de trop durables souvenirs pour qu'il soit nécessaire de rappeler à des lecteurs français ses hautes capacités administratives, son énergie, son ardeur infatigable. Au musée de South Kensington où il déploie toutes les forces de ses brillantes facultés, il est essentiellement ce que ses compatriotes nomment *the right man in the right place*. Admirablement secondé par un personnel d'élite, il n'est pas un de ses nombreux collaborateurs qui ne soit digne d'un tel chef; comme lui, tous sont pleins de dévouement pour cette institution à la prospérité de laquelle ils travaillent sans relâche et qui est l'unique objet de leur constante préoccupation.

VILLARS.

PEINTURE DÉCORATIVE

LES ARTS INDUSTRIELS APPLIQUÉS A LA PAIX

LES ARTS INDUSTRIELS APPLIQUÉS A LA GUERRE

PEINTURES A FRESQUE EXÉCUTÉES AU *SOUTH KENSINGTON MUSEUM* PAR SIR F. LEIGHTON
PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE ROYALE

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

JEAN-NICOLAS SERVANDONI

PEINTRE, ARCHITECTE, DÉCORATEUR ET MACHINISTE, ORDONNATEUR DE FÊTES PUBLIQUES.

III

LE DÉCORATEUR ET LE MACHINISTE

(SUITE[1])

Les diverses *Aventures d'Ulysse,* depuis son départ du siège de Troie jusqu'à son retour à l'île d'Ithaque, furent représentées sur le théâtre de la même salle des machines en 1741.

« Le chevalier Servandoni, dont les talents sont si connus pour la peinture, l'architecture et surtout pour la perspective et les décorations, travaille actuellement sur le théâtre du château des Tuilleries à un nouveau spectacle, dont le sujet est tiré de l'*Odyssée* d'Homère; on y verra les diverses aventures d'Ulysse, depuis son départ du siège de Troie jusqu'à l'île d'Ithaque; on fera l'ouverture de ce spectacle le 19 du mois prochain (*Mercure,* février 1741). »

En 1742, *Léandre et Héro* parut inférieur aux précédents.

« Le 12 mars, le chevalier Servandoni, peintre et architecte du roy et de l'Académie royale de peinture, donna sur le théâtre du château des Tuilleries la première représentation d'un nouveau spectacle, représentant l'histoire fabuleuse de Léandre et Héro. L'auteur a fait imprimer une petite brochure de quatre pages pour l'intelligence du sujet. On la trouve chez la veuve Pissot, quai de Conty, à la descente du Pont-Neuf, à la Croix-d'Or (*Mercure*, mars 1742). »

Puis vient *le Tasse.*

« Après une interruption de plusieurs années, le chevalier Servandoni, qui a déjà donné tant de spectacles dans le beau théâtre des Tuilleries, vient de nous donner en ce même lieu les différentes situations dans lesquelles le Tasse a décrit la forêt enchantée. Le sujet

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs* du mois de janvier, page 403.

ne pouvait être mieux choisi : il fournit le merveilleux et le contraste que peut désirer un décorateur; enfin son art est autorisé pour transporter le spectateur dans le conseil des Musulmans, ou dans le camp des Chrétiens, également intéressés aux événements de la forêt.

« Acte Ier. — Le théâtre représente la forêt enchantée, située dans un vallon solitaire dont l'épais feuillage ne laisse qu'une faible entrée à la pâle lumière de la lune.

« Acte II. — La scène se passe dans la nuit et le théâtre représente l'intérieur d'une mosquée, éclairée par des lampes.

« Acte III. — Le théâtre représente la forêt enchantée dans une autre situation, éclairée par le jour.

« Acte IV. — Le théâtre représente le camp de Godefroy de Bouillon.

« Acte V. — Le théâtre représente la forêt enchantée dans toute son étendue, éclairée par degrés des rayons du soleil.

« Nous n'entrerons point dans le détail des décorations; les talents de l'auteur sont connus à cet égard. Nous dirons seulement que la quantité des chevaux qui défilent et qui se forment sur le théâtre, sans paraître hors de la proportion, suffit pour indiquer quelle est la grandeur de l'exécution. Nous avons vu avec étonnement la représentation tantôt d'un ciel enflammé par la chaleur, tantôt celle de différents nuages dont les rayons du soleil et la lumière de la lune sont obscurcis et altérés; ces opérations de l'art suffiraient pour l'éloge de ce grand spectacle.

« Nous devons trop à l'auteur de ces grandes machines pour ne lui pas témoigner notre reconnaissance. Paris est jusqu'ici la seule ville du monde où ce genre de spectacle ait été représenté, et peut-être la seule où il puisse être accueilli. Le public a regardé cette grande machine comme une très grande imitation de la nature choisie dans ses effets les plus difficiles (*Mercure*, mai 1754). »

Le triomphe de l'amour conjugal tiré d'*Alceste*, qu'il donna en 1755, ne parut le céder en rien au *Tasse*. Le public remarqua des beautés supérieures dans les décorations du temple de l'Hymen, puis dans celles qui représentaient l'aspect des dehors de la ville, le monument élevé par les arts pour l'apothéose d'Alceste, le palais de Pluton et celui d'Apollon. Trois autres spectacles succédèrent à celui d'*Alceste*, les années suivantes, savoir : *la Constance couronnée, la Conquête du Mogol, par Tamas-Koulikam*, et *la Chute des Anges rebelles*, tirée de Milton. Quoique ces ouvrages, les derniers en ce genre de notre artiste, ne fussent pas aussi remplis de beautés que leurs aînés, on y trouva d'heureux ensembles dans les décorations de la *Conquête du Mogol*, et dans celle des rochers du premier acte de la *Chute des Anges rebelles*.

IV.

L'ARCHITECTE.

Les générations actuelles ne connaissent guère que Servandoni, architecte de Saint-Sulpice. C'est assurément l'œuvre qui empêchera son nom de tomber dans l'oubli. Les réjouissances et fêtes publiques passent, Saint-Sulpice reste. C'est bien l'avis de notre d'Argenville. « Des monuments d'une plus longue durée que des décorations fugitives qui ne doivent leur existence qu'à l'art du graveur, écrit-il, assignent au chevalier Servandoni une place parmi les grands artistes. En 1732, l'année qui suivit sa réception à l'Académie royale de peinture, on proposa au concours le portail de l'église de Saint-Sulpice, dont les travaux, commencés depuis plus d'un siècle, rappellent ceux de l'ancien temple d'Éphèse, qui fut deux cent vingt ans à bâtir, selon Pline. Ce portail fut adjugé à Servandoni, et son modèle resta un an exposé à la censure publique. Le 11 mai suivant, on commença à procéder à son exécution. Le goût mâle et noble du portail de Saint-Sulpice, une marche majestueuse, le mouvement de ses plans, des détails heureux, et ce qui est très rare, un caractère imposant qui imprime à l'extérieur un esprit de recueillement si nécessaire à quiconque est près d'entrer dans nos temples, tout cela le distingue infiniment des édifices de ce genre. Ce portail est composé de deux ordres qui ont vingt et une toises d'élévation. Un péristyle, ouvert par cinq entre-colonnements d'ordre dorique, dont les colonnes sont cannelées et accouplées les unes derrière les autres, décore le rez-de-chaussée de cet édifice. Aux extrémités s'élèvent deux massifs, dont l'un renferme la chapelle des fonts, et l'autre, celle du saint viatique pour les malades. Deux tours circulaires de deux cents pieds de haut portent sur ces massifs. Au-dessus de ce péristyle est une galerie couverte, au-devant de laquelle on voit une colonnade ionique surmontée par des arcades, dont de plus petits ordres soutiennent les impostes. Une balustrade couronne cette colonnade, et un grand fronton orné d'un bas-relief règne sur ce second ordre. Quelle grandeur, quelle magnificence dans le portail d'une église auquel l'intérieur ne répond nullement ! N'est-ce pas imiter Scudéry, qui commence son *Alaric* d'un ton élevé, qu'on ne retrouve point dans l'ouvrage ?

« Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre. Mais ce défaut est ici racheté par des beautés qui empêchent presque de le sentir. Cet architecte a fait encore une partie de Saint-Sulpice, la tribune des orgues portée sur douze colonnes ioniques, et l'ancienne décoration de la chapelle de la Vierge. »

Lorsque la construction des deux colossales tours de Saint-Sulpice (qui n'ont jamais été terminées) fut considérablement avancée, on remarqua qu'il manquait à l'édifice une enceinte assez étendue qui permît de saisir les beautés et les proportions de l'ensemble Servandoni voulut établir devant le portail une vaste place. Louis XV approuva son projet. et l'architecte du roi en bâtit la principale maison, « qui est d'un très bon genre, et dont l'escalier étonne les connaisseurs ».

Le *Mercure de France* raconte la fête qui eut lieu lorsqu'on posa la première pierre; Servandoni avait conçu le projet de cette place, il fit comme toujours les frais de la cérémonie; cette fois, c'était célébrer son propre triomphe.

« L'intérêt de l'embellissement de cette capitale faisait désirer une place devant l'église Saint-Sulpice. Il a plu au roy d'en agréer le projet, et Sa Majesté ayant daigné accepter d'en être le fondateur, a voulu que la première pierre fût posée en son nom. Le duc de Gesvres, gouverneur de Paris, a été nommé pour représenter le roy dans cette cérémonie. Après un *Te Deum* en musique, la pierre a été posée. On y a enfermé plusieurs médailles, représentant d'un côté le buste du roi, et de l'autre le portail de Saint-Sulpice, avec cette inscription : *Basilicæ et urbi additum decus*. Rien n'a été négligé pour l'appareil d'une fête à laquelle la religion et la reconnaissance devaient également concourir. Vis-à-vis de l'esplanade, où s'est fait la pose de la pierre, on avait élevé un magnifique arc de triomphe de soixante-quatre pieds de façade sur quarante-neuf pieds de hauteur, du dessin de M. Servandoni. Le soir, on illumina toutes les parties de cette décoration qui en étaient susceptibles. En même temps, la partie supérieure du portail et des tours fut illuminée sous différentes formes d'architecture, et l'on tira un bouquet d'artifice, dont on avait disposé les préparatifs de façon que le roi pût l'apercevoir de Choisy. (*Mercure*, novembre 1754). »

Les autres ouvrages d'architecture du chevalier Servandoni sont : L'église de Coulange-la-Vineuse, ville de Bourgogne dont il a été parlé, le maître-autel des Chartreux, à Lyon, le théâtre du château de Chambord, domaine du maréchal de Saxe, une rotonde en forme de temple antique, ornée de douze colonnes corinthiennes pour le maréchal de Richelieu[1], à Gennevilliers, près Paris. « Servandoni, dans ce travail, a fait d'une glacière un objet de magnificence. »

Il construisit encore le grand autel de la cathédrale de Sens. « Il est en forme de baldaquin, porté sur quatre colonnes, le tout en marbre et en bronze. Son élévation est de soixante-dix pieds. » A cette occasion, Servandoni reçut (c'était en 1743), par l'entremise de l'archevêque de Sens, le titre de chevalier de l'ordre du Christ. — En 1733, à la veille de commencer la construction du portail de Saint-Sulpice, il portait déjà « le collier de l'ordre de Saint-Jean-de-Latran, qu'il avait reçu des mains du nonce. Cette grâce était émanée du pape, qui, par une patente du 6 mars de la même année, le fait, crée et constitue chevalier du sacré palais apostolique et comte de Saint-Jean-de-Latran, en considération de ses rares talents, de sa capacité et de ses ouvrages, et particulièrement à l'occa-

1. « A l'époque où j'obtins la lieutenance des chasses de Genevilliers, et où je fis construire un château comme rendez-vous de chasse, nous avions à Paris un peintre-architecte dont le génie allait à mes goûts. On ne pouvait, en effet, ordonner une fête ni construire un édifice de luxe sans le secours de Servandoni. C'était un homme digne de diriger de grandes dépenses ; mais, malheureusement pour lui, Servandoni se mêlait d'en faire, et celui qui construisait ou décorait tant de palais était souvent menacé d'être jeté par ses créanciers au fond d'une prison. J'ai entendu critiquer la régularité de ses plans ; ce n'était pas en effet un artiste enchaîné aux règles. Sa hardiesse et son goût pour le grandiose devaient nécessairement l'entraîner à de grandes incorrections ; mais on commençait par l'admirer, et ce n'était qu'après que l'on songeait à le critiquer. Servandoni vint dessiner et planter mon jardin de Genevilliers. Un jour, la glace que j'avais fait venir de Paris vint à fondre ; je fus vivement contrarié, et je fis construire une glacière. Grâce à Servandoni, ma glacière est un des plus jolis édifices du monde. Elle figure un temple antique en rotonde, soutenu par douze colonnes corinthiennes ; ce petit temple était surmonté d'une statue tournante qui représentait Mercure. Somme totale, ma glacière m'avait coûté cent mille écus ; si on trouve que c'est beaucoup pour boire frais, il faut remarquer que la petite montagne de Genevilliers fut élevée dans un lieu très plat. » (*Mémoires du duc de Richelieu*, rédigés par Rulhière.)

sion de la première pierre du grand autel de Saint-Sulpice, posée au nom de Sa Sainteté, par le nonce en France. Le roi permit à Servandoni de porter cette marque d'honneur dont les plus célèbres artistes ont été décorés, comme le Bernin et Carle Maratte, et il reçut à ce sujet une lettre fort gracieuse du ministre, qui marquait le cas que le roi faisait de sa personne[1] ». En 1743, le pape lui confère une nouvelle distinction, plus rare cette fois parmi les artistes du temps; aussi, l'événement attira l'attention du *Mercure de France,* qui relate avec beaucoup de détails, la cérémonie, la fête et le discours que M. Languet, archevêque de Sens, adressa au nouveau récipiendaire.

Extrait d'une lettre écrite de Sens, le 7 novembre 1743.

« Le dimanche 3 de ce mois, M. l'archevêque de Sens conféra, en vertu d'un Bref du Pape, dans son église métropolitaine, l'Ordre du Christ, qui est l'ordre du roi de Portugal, à M. Servandoni, peintre et architecte du Roi, et de son Académie royale de Peinture et Sculpture, avec les cérémonies dont voici le détail. M. Servandoni alla prendre chez eux, dans un carrosse de M. l'Archevêque, les deux chevaliers qui devaient lui servir de parrains, et ils se rendirent ensemble à l'Archevêché. En sortant de l'Archevêché, le Récipiendaire entra dans le chœur, précédé par le maître des cérémonies, et accompagné des deux chevaliers marchant à ses côtés, savoir : M. de Bullion, officier des Gardes du Corps, et M. Boisson, capitaine au régiment de Bigorre, tous deux Chevaliers de l'Ordre militaire de Saint-Louis. M. Servandoni alla se mettre à genoux au milieu du chœur, à la place qui lui avait été préparée avec un carreau; les Chevaliers assistans qui devaient le présenter et servir de témoins, étaient assis à ses côtés, sur des chaises à dos. On commença la grande Messe, qui fut l'élévation du très-saint sacrement. Après la messe, les deux Chevaliers présentèrent M. Servandoni au pied du Trône pontifical de M. l'Archevêque, lequel était accompagné de ses diacres, sous-diacres, et de plusieurs autres assistans; deux acolytes portaient deux bassins, dans l'un desquels étaient le Cordon de l'Ordre, avec la Croix, et l'Ordre en broderie; et dans l'autre, l'épée que M. l'Archevêque bénit. Le Récipiendaire se mit à genoux sur un carreau, qui lui fut présenté par un officier du prélat, et fit sa profession de foi, suivant la formule prescrite par la Bulle du pape Pie IV, et le Serment, ayant les mains sur le saint Évangile; l'Archevêque prit ensuite l'épée nue, l'en toucha sur les deux épaules en forme de croix, puis lui donna l'accolade, et ensuite lui passa au col le Cordon et la Croix de l'Ordre, qui avaient pareillement été bénits; l'un des chevaliers lui attacha sur la poitrine, du côté du cœur, l'ordre en broderie, et l'autre lui ceignit son épée, après quoi l'Archevêque adressa au nouveau chevalier le discours suivant :

« Il était juste, Monsieur, qu'ayant reçu un goût supérieur et des talents rares, vous les consacriez à la gloire de celui de qui vient tout don parfait : il était juste aussi que vous occupant avec tant de succès pour la décoration de ses temples, vous reçussiez de ses ministres des marques de leur applaudissement.

1. D'Argenville.

« C'est ce qui vous procure, de la part du Saint-Siège, la décoration[1] dont nous venons de vous revêtir en son nom, et cela dans le lieu même et au pied de cet autel, qui, sur vos dessins, vient d'être orné d'une manière à éterniser votre nom, en même temps qu'elle conservera la mémoire du zèle que Dieu vous a inspiré pour la décoration de son temple. S'il est convenable à un évêque, comme le disait saint Ambroise, d'orner les temples du Seigneur, c'est pour lui un avantage de trouver de ces hommes rares, qui, comme vous, savent prescrire à la magnificence les sages mesures de la convenance et du goût, et qui joignent aux talents des vertus plus précieuses que les talents mêmes : le désintéressement et la générosité. La superbe église de Saint-Sulpice de Paris, ayant reçu, sous votre conduite, une variété admirable de décorations, qui répondent à la magnificence de sa structure, rend votre nom célèbre jusques dans Rome, cette ville qui prime toutes les autres en beautés antiques et modernes, et accoutumée à se voir copier par votre émulation, et si elle a dû se glorifier d'avoir produit un cavalier Bernin, la France se trouve heureuse de s'être attaché en vous un émule qui le fait renaître parmi nous. L'éclat de cet autel, où le marbre et l'or ont été noblement employés, ajoute un nouveau degré à votre gloire : c'est aussi sur cet autel même que nous offrirons au Seigneur nos vœux pour vous, avec toute la ferveur que la reconnaissance peut inspirer. Nous prierons Dieu de répandre sur vous ses grâces, nous lui demanderons d'ajouter en vous, au goût sublime des décorations terrestres, la sainte ambition de partager un jour la gloire du ciel, et de participer à la splendeur des saints. »

« La cérémonie finit par la bénédiction solennelle que donna M. l'archevêque et par un splendide repas, dont il régala le nouveau chevalier, sa famille qu'il avait amenée avec lui, les chevaliers qui l'avaient accompagné dans cette cérémonie, et les notables du chapitre et de la ville qui y avaient assisté (*Mercure*, décembre 1743). »

Servandoni ne put point ne pas s'occuper aussi d'un projet depuis longtemps connu de la ville et de la cour ; il s'agissait d'établir une place Louis XV entre le pont tournant et les Champs-Élysées. « Cette place, explique d'Argenville, destinée aussi aux fêtes publiques, rassemblerait dans ses galeries plus de vingt-cinq mille personnes, sans compter la foule presque innombrable que l'enceinte même aurait pu contenir. Elle devait être ornée de trois cent soixante colonnes et de cent trente-six arcades tant intérieures qu'extérieures. Ne peut-on pas regretter qu'un aussi beau monument soit resté sans exécution ? » Est-il besoin d'ajouter que le premier architecte de Sa Majesté devait seul conduire ces travaux d'embellissement ; mais tout fut ajourné, les fonds publics faisaient défaut.

Ce qui étonne dans l'œuvre de Servandoni, c'est la prodigieuse variété de ses créations. Il est tout sans s'appeler d'un nom bien défini ; il sait devenir ce que les circonstances lui commandent d'être. Il ne faisait en cela que suivre la grande tradition italienne qui, dès l'origine, c'est-à-dire dès le Giotto, voulait qu'un artiste ne demeurât étranger à rien de ce qui touche les manifestations diverses de l'art.

1. L'Ordre du Christ fut établi en Italie par le pape Jean XXII, à peu près dans le même temps que celui de Portugal.

C'est ainsi qu'on voit, par exemple, Raphaël tour à tour peintre du Vatican et architecte de Saint-Pierre; Jules Romain, son élève, construire des palais et les couvrir de fresques; Michel-Ange, statuaire, peintre, ingénieur, architecte; Léonard de Vinci, quittant sa divine Joconde pour créneler les remparts de sa patrie, abandonnant son pinceau pour inventer des machines de guerre et sauver Florence; le Primatice, devenu ordonnateur des fêtes, mascarades, ballets de la cour de France; maître Roux, nommé à l'intendance des bâtiments du roi François Ier et architecte de la grande galerie de Fontainebleau; plus tard, le cavalier Bernin, le vrai maître à distance de Servandoni, le Bernin architecte, sculpteur, peintre et machiniste de ses propres comédies, étonnant Rome et la France par les surprenantes métamorphoses d'un génie surabondant et varié.

Servandoni est le dernier représentant de cette tradition que l'on rencontre à toutes les pages de l'histoire de l'art en Italie; il n'avait pas démérité de ceux qui le précédèrent dans cette voie; pourquoi dans notre siècle, où nous sentons mieux chaque jour l'importance des applications les plus diverses de l'art, ne regretterait-on pas qu'il ait trouvé chez nous si peu d'imitateurs?

HENRI DE CHENNEVIÈRES.

NOTES

SUR

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

VAISSELLE D'ARGENT

(1740-1753)

NOLLIN, BALLIN ET LE BRUN

Voici quelques détails sur le prix des pièces d'orfèvrerie au XVIIIe siècle. La faveur toujours croissante dont jouissent les épaves encore existantes de cette industrie parisienne donnera, croyons-nous, un certain attrait aux pièces suivantes. Nous bornerons nos notes préliminaires à quelques éclaircissements indispensables pour l'intelligence des documents.

On observera d'abord que les habitudes alors en usage pour l'estimation des pièces d'orfèvrerie n'ont pas changé. Aujourd'hui, comme autrefois, les couverts d'argent, les plats, sont pesés, et la façon se paye à part.

En 1750 ou 1751, le marc d'argent est évalué 55 livres 10 sous; il équivaut à 8 onces, comme la livre de Paris équivaut à peu près à 500 grammes et contenait 16 onces; le marc d'argent pesait autant que 8 onces, soit une demi-livre. Le kilogramme d'argent valant aujourd'hui de 180 à 200 francs en moyenne, la demi-livre de 250 grammes représente une somme de 45 à 50 francs, différence peu sensible avec l'évaluation de 1750. Ajoutons que l'estimation du marc d'argent, qui a si peu varié depuis cent ans, avait subi, au commencement du XVIIIe siècle, des variations considérables. Consultez, sur ce point, le dictionnaire de Trévoux, qui renferme tant de renseignements précieux, ou, si vous le préférez, le grand dictionnaire de Littré, qui ne fait bien souvent que reproduire les définitions et les exemples de Trévoux, et vous verrez qu'au moment de l'avènement de Colbert, vers 1664, le prix du marc d'argent ne s'élève qu'à 26 livres; il fut un moment porté, par Louis XIV, à 40 livres, mais il y avait exagération, et, à la mort du roi, la valeur du marc était retombée à 28 livres. Sa valeur moyenne, quand des influences passagères ne venaient pas déranger l'équilibre financier du pays, variait donc de 26 à 28 livres. Lors des folies

du système de Law, en 1720, le marc d'argent monta jusqu'à 120 livres, ce qui ne s'était jamais vu. Enfin, vers 1750, il revient, comme le constate le dictionnaire de Trévoux, d'accord en cela avec nos pièces, à 54 livres 10 sous ou 55 livres 10 sous, y compris le contrôle pour l'argent fin. L'argent monnayé était à un taux inférieur; dans ce cas, le marc n'était estimé que 48 livres, c'est-à-dire 8 gros écus de 6 livres, chacun du poids d'une once.

Le marc équivaut donc environ à 250 grammes du système métrique. Ainsi un plat de 4 marcs équivaut à un plat d'un kilogramme; un pot à eau avec une jatte, de 8 marcs, pèserait de nos jours 2 kilogrammes.

La façon varie considérablement suivant les pièces: si elle ne s'élève qu'à 4 £ par marc pour les plats ornés de simples moulures sans ornement, elle atteint des chiffres élevés quand il s'agit d'un objet d'une forme plus compliquée ou d'une décoration plus délicate. Ainsi les six flambeaux ciselés, qui ne pèsent que 5 marcs, reviennent à 360 £ de façon, soit 60 £ pièce; les flambeaux unis coûtent encore 195 £, ou 32 £ 10 sous pièce. Il faut ajouter que les premiers ne pèsent pas un marc, tandis que dans chacun des seconds il entre 3 marcs de matière brute. Ainsi les flambeaux ciselés revenaient, tout compris, à 110 £ environ chacun; les flambeaux unis, du poids de 1 livre 1/2, à 119 £. Nous sommes encore loin des prix actuels.

Le pot et la jatte, qui pèsent 8 marcs, n'entraîneraient que 32 £ de façon s'ils étaient au même taux que les plats, tandis que la main-d'œuvre revient à 135 £.

On trouverait certainement les noms de Le Brun et de Nollin sur la liste des orfèvres parisiens, dressée depuis de longues années par l'éminent érudit qui a amassé tous les matériaux d'une histoire complète et détaillée de l'orfèvrerie ancienne. Quand donc verrons-nous paraître le résultat des sagaces recherches et de la longue expérience de ce connaisseur émérite?

Le nom de l'orfèvre qui signe l'état de l'orfèvrerie réservée par Mme d'Angervilliers pour son usage est connu de tous. Bien que le Ballin qui paraît ici s'appelât Claude, il ne s'agit point, — est-il nécessaire de le faire remarquer? — du grand artiste chargé de la direction des ouvrages d'argenterie pour Versailles, auteur de la garniture en argent massif placée sur le maître-autel de l'église cathédrale de Paris. Le fameux Claude Ballin était mort dès 1678; moins habile et moins célèbre, Claude Ballin, deuxième du nom, fils du peintre Michel Ballin et neveu de l'orfèvre qui avait illustré sa famille, laissa cependant une réputation d'habile homme. Né en 1661, il passa sans doute ses premières années d'apprentissage sous la direction de son oncle et fournit une longue carrière, car il atteignit l'âge de quatre-vingt-treize ans et mourut le 18 mars 1754. Il était déjà presque octogénaire quand il rédigeait et signait l'état de la vaisselle d'argent que nous publions ici.

Les pièces qui suivent fourniraient matière à bien d'autres observations, si nous nous laissions aller à toutes les réflexions qu'elles suggèrent sur le luxe de l'argenterie au XVIIe et au XVIIIe siècle, sur les édits somptuaires, toujours impuissants, qui lui furent opposés à diverses reprises, sur le dédain professé de tout temps par les orfèvres français pour l'argent d'Allemagne, dédain dont nous trouvons ici une trace curieuse, sur bien d'autres points encore. Mais cette simple note prendrait alors les proportions d'une dissertation, ce que nous voulons à tout prix éviter. C'est simplement un essai que nous tentons. Si les lecteurs de la *Revue* trouvent un intérêt à cette exhumation des choses du temps

passé[1], nous leur présenterons de temps en temps des pièces courtes et caractéristiques concernant ces industries de luxe où l'art joue un si grand rôle, et qui tinrent à toutes les époques leur quartier général dans les boutiques et les ateliers de la ville de Paris.

I

FOURNY PAR LE BRUN ET NOLIN, MARCHANDS ORFÈVRES.

Un plat de potage à moulure contournée unie, pèse	7 m.	6 onces	6 gr. 1/2
Un de bouillie	6	1	7
Quatre d'entrée	16	1	7
Quatre d'entremest	12	1	
Un grand long	5	5	7 1/2
Deux moyen long	7		
Deux compotiers	5	1	6
Six flembeaux siselez	18	6	6 1/2
Six flembeaux unie	14	6	6
Deux grande cafetières	9	2	7
Deux petite cafetières	3	1	2 1/2
Une bouloire canelé	2	2	6 1/2
Une écuelle couverte avec son assiette à ove	6	4	6
Un pot à l'eau et une jatte à ove	8	0	3
Quatre cullières à filaits à ragout	2	7	4
Une cullière à olive		5	1 1/2
Une cullière à sucre		3	1 1/2
Total du poids	127 m.	4 onces	7 gr.

à 55 £ 10 s. le marc, compris le controlle, monte à la somme de	7,082 £	6 s.
Façon des plats à 4 £ le marc	220	15
Façon des saladiers	30	
Façon des flembeaux siselez	360	
Façon des flembeaux unie	195	
Façon des grande cafetière	80	
Façon des petites	56	
Façon de la bouloire	80	
Façon de l'écuelle et de son assiette	70	
Façon du pot et de la jatte	135	
Façon des cuillières à ragouts	32	
A reporter	8,341	01

1. Les pièces que nous publions ici sont actuellement en notre possession.

Report	8,341 01
Façon de la cuillières à olives	20
Façon de la cuillière à sucre	12
Total	8,373 1 s.
Sur quoy reçu deux douzenes d'assiettes rondes qui pèsent 51 m. 6 on., 3 gr., à 52 £ le marc, fait	2,693 8 s.
Reste du	5,679 3 s.
plus un moutardier et une lampe de nuit, monte à	116 9 s.
	5,796 2 s.

Recus de Monsieur de Lalen la somme de cinq mille sept cens quatre vingt seize livres deux sols, pour le montent du mémoire si dessus, dont quitence, fait à Paris ce 21e septembre 1751.

NOLIN.

(Cette dernière partie est de la même écriture que la signature.)

II

ÉTAT DE LA VAISSELLE D'ARGENT QUE MADAME D'ANGERVILLIERS SE RÉSERVE POUR SON USAGE.

20 plats de différentes grandeurs, pesant	98m
2 pots à oilles anciens avec leurs platteaux, cuillières et couvercles, d'argent d'Allemagne	11 4
5 douzaines d'assiettes	151 6
36 cuillières, 36 fourchettes, 24 couteaux, 4 cuillières à ragouts, 2 cuillières à pottages, 1 cuillière à olives	37 4
1 rechaud, 1 poeslon et sa cuillière, 2 sucriers	11
1 porte caraffe et bouchons argent d'Allemagne	3 1
2 sallières doubles, 2 sallières à l'angloise, 2 écuelles dont une couverte	11 4
14 flambeaux, 2 mouchettes et porte mouchettes	49
2 caffetières dont une grande et une moyenne, 2 saucières	14
24 cuillières à caffé de vermeil d'Allemagne	2 4
Total des marcs	389 7
Sur quoy il faut déduire l'argent d'Allemagne pesant	17 1
Reste d'argent de Paris	372m6 on.

Je certiffie avoir à la réquisition de Madame d'Angervilliers pezé la vaisselle d'argent portée en l'état ci dessus dont le total se monte à trois cent quatre vingt neuf marcs sept onces. A Paris, ce premier mars mil sept cent quarante.

BALLIN.

(Cette estimation paraît entièrement autographe).

III

Quatre plats quarré pèse 11 m. 6 on. 7 g. 1/2, à 55 £. 10 s. le marc, y compris le controlle, monte à.....	658m 11
Façon.	88
Pour les armes.....	4
Pour avoir redressé et blanchy un pot à l'eau.....	3
	753 11

Recus de Monsieur de La Len la somme de sept cent cinquante trois livres onze sols pour le contenu au présent mémoire. Fait à Paris ce 14e mars 1753.

LE BRUN ET NOLLIN.

(La signature ne paraît pas écrite par Nollin, dont nous avons le nom au bas d'un autre mémoire. C'est probablement Lebrun qui a donné la quittance sous la raison sociale *Le Brun et Nollin.*)

J.-J. GUIFFREY.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Séance du 4 février 1880.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET, VICE-PRÉSIDENT.

Membres présents : MM. Biais, Christofle, Dreyfus, Falize, Firmin-Didot, Hermann, Jumelle, Lefébure, Marienval, Turquetil, Veyrat, Beziès, secrétaire général.

MM. Ed. André et baron Gérard s'excusent de ne pouvoir assister à la séance.

M. le président annonce au Conseil que M. le président de la République, sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts, a daigné accorder à M. Honoré Bourdoncle, ciseleur sur métaux, la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

Le Conseil vote des remercîments à l'adresse de M. Turquet, sous-secrétaire d'État des beaux-arts, pour le concours qu'il a bien voulu donner à l'Union centrale à l'occasion de son exposition et les récompenses qu'il a accordées à des membres de la Société et à des exposants. Il décide qu'une lettre exprimant ses sentiments de gratude sera remise à M. le sous-secrétaire d'État par une délégation du Conseil.

Le Conseil examine les propositions qui lui sont faites en vue de compléter le nombre de ses membres et celles qui concernent la reconstitution de la commission consultative dont le mandat est terminé, et qui doit être renommée et appelée à bref délai à reprendre ses séances.

L'ordre du jour appelle la discussion sur l'Exposition de 1882.

M. Ernest Lefébure donne lecture d'un avant-propos ou préface au programme de l'Exposition pour la partie relative aux tissus.

M. Firmin-Didot est chargé de rédiger un travail analogue pour la partie de l'Exposition concernant le papier et ses emplois, le livre et l'image, et annonce au Conseil qu'il sera en mesure de lui communiquer sa notice dans la prochaine séance.

***

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant le mois de janvier 1881 :

Sculpteurs	90
Peintres	74
Dessinateurs	64
Décorateurs	39
Graveurs	23
Ciseleurs	2
Architectes	14
Bijoutiers	5
Ébénistes	7
Lithographes	1
Divers	44
Total	363

dont 145 le jour et 218 le soir. — 542 ouvrages ont été consultés.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de janvier 1881.

Notice des Tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre, par Frédéric Villot, 2 vol. in-8°. Paris, Ch. de Mourgues, frères, 1860. — Don de M. Thomas.

Musée des Termes et de l'hôtel de Cluny (Catalogue). 1 vol. in-8°. Paris, Hôtel de Cluny, 1860. — Don du même.

Exposition universelle de 1878. Coup d'œil général sur l'Exposition historique de l'art ancien, par A. R. de Liesville, 1 vol. in-8°. Paris, Honoré Champion, 1879. — Don de l'auteur.

Exposition universelle de 1878. Rapport du jury international. Groupe II, classe 12. Les épreuves et les appareils de photographie, par M. A. Daranne, une brochure in-8°. — Don de l'auteur.

***

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DONS FAITS

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Du mois de juillet au mois de décembre 1880.

Nous continuons à enregistrer la nomenclature des dons faits au Musée par les amateurs et les fabricants. On se rappelle que M. H. Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, dans une lettre au Comité directeur du Musée, lettre que nous avons insérée dans ce *Bulletin*, émettait le vœu que les plus habiles fabricants de notre pays, à l'exemple de la maison Christofle, donnassent les plus parfaits spécimens de leur fabrication, afin de constituer le vrai musée des chefs-d'œuvre de l'industrie française. Espérons que cet appel sera entendu. La liste que nous publions ci-dessous ne comprend que les objets donnés du mois de juillet au 31 décembre 1880. Pour les objets donnés antérieurement, voyez la *Revue* du mois de juillet 1880, page 77.

SCULPTURE.

Panneaux de bois en bois durci, représentant les arts et les sciences, par M. A. Latry. *Don de M. Latry.*

Un panneau en bois ancien sculpté. *Don de M. Francia.*

Mise au tombeau, haut-relief en bois. *Don de M. J. Maciet.*

Bas-relief en plâtre bronzé, représentant un

portrait de M. Le Brun. *Don de M. Ambroise Choiselat.*

PEINTURE.

Un tableau nature morte. *Don de M. P. Francia.*

Six tableaux ayant figuré à l'Exposition des tableaux anciens du Musée des Arts décoratifs, sous les numéros suivants du catalogue : 30, 58, 59, 89, 90, 124, donnés par M. Jules Maciet, représentent : Scène chinoise, par J.-B. Leprince, les Quatre éléments, esquisse pour un plafond circulaire, l'Enlèvement de Déjanire, nymphe et satyre, peinture grisaille.

DESSINS, MOULAGES, PHOTOGRAPHIES, MODÈLES POUR L'INDUSTRIE.

Photographie, reproduction d'un panneau de bois sculpté, appartenant au Musée des Arts décoratifs. *Don de M. P. Emonds.*

Modèles en plâtre, donnés par M. Paul Sedille et comprenant : Couronnement au dixième d'exécution de la Porte des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878, par André Allard, statuaire; Tête d'Atalante, en clef de porte, grandeur d'exécution, par Ch. Gauthier, statuaire; Grand cartouche; Guirlande.

Sept copies d'objets d'art en plâtre peint, imitant le métal ou la céramique, données par M. Gustave Dreyfus, et comprenant : Un grand plat imitant le cuivre jaune, etc.; un grand plat imitant l'étain; deux pots à bière imitant l'étain; une cruche imitant le grès bleu; un pot oriental imitant le bronze; une croix imitant le bronze.

Grand feuillet de musique religieuse; un modèle de flambeaux. *Don de M. Jules Maciet.*

CÉRAMIQUE, VERRERIE, ÉMAIL.

Un coq, bas-relief en faïence. *Don de M. Paul Francastel.*

Un grand vase en faïence, à deux anses, copié d'après le modèle existant au palais de l'Alhambra. *Don de M. Deck.*

Peintures sur émail. *Don de M. L. Hugo.*

Cinq fragments de plaques de faïence persane; petite plaque en pierre de lard; tasse et soucoupe en porcelaine de Berlin; manche de canne en porcelaine. *Don de M. Jules Maciet.*

Petit flacon couvert, à deux anses; petit plat découpé, à reflets métalliques; plateau avec sujet au centre. *Don de M. Ulysse Besnard, de Blois.*

TISSU.

Toile imprimée, de Jouy. *Don de M. Henry Picq, architecte.*

Un triptyque, broderie représentant saint Georges terrassant un dragon. *Don de M. Th. Biais.*

MEUBLES.

Un rouet en bois fruitier. *Don de MM. Hunsinger et Wagner.*

BIBLIOTHÈQUE.

Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine, 1 vol. *Don de la préfecture de la Seine.*

Une œuvre inédite de Jean Bullant ou de son école, par M. Louis Courajod; brochure. *Don de M. L. Courajod.*

Observation sur deux lettres attribuées à Raphaël et conservées à l'Académie des beaux-arts de Venise, par L. Courajod. *Don de M. L. Courajod.*

Cinq volumes de photographies du trésor royal de la couronne de Bavière; un catalogue. *Don de M. Charles Ephrussi.*

Les chandeliers de la chapelle du château d'Écouen au Musée du Louvre, brochure donnée par M. Ed. Corroyer. La cheminée de la salle des cariatides, au Musée du Louvre, brochure. *Don de M. L. Courajod.*

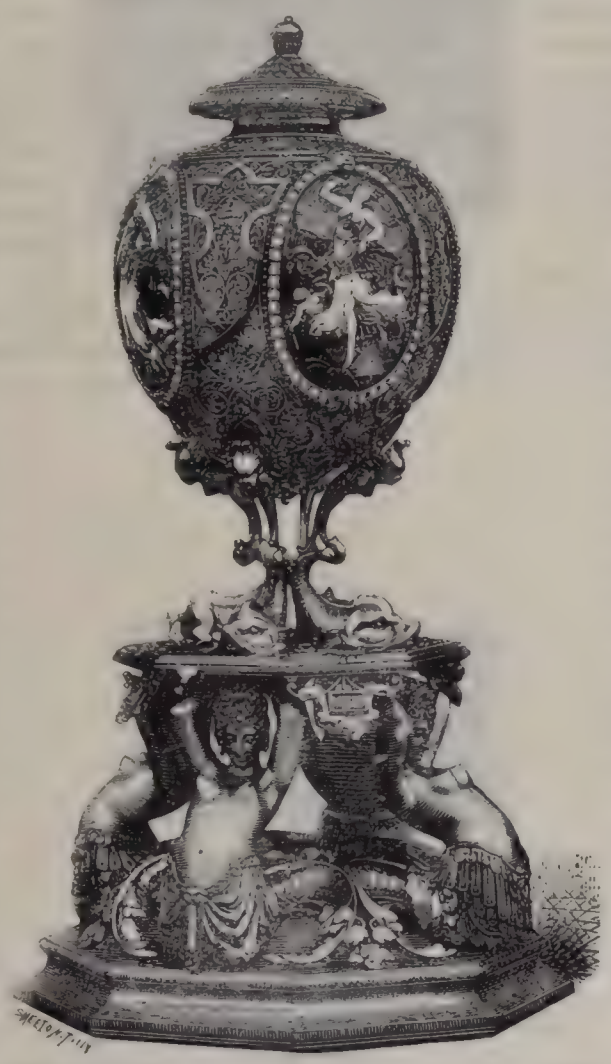
Pierre Berton, de Saint-Quentin, maître tailleur de pierre et sculpteur, au XVIe siècle, étude par Alf. de Champeaux. *Don de l'auteur.*

BIBLIOGRAPHIE

Diamant et pierres précieuses; bijoux et orfèvrerie. 1 vol. in-8° orné de 350 vignettes, par MM. Ed. Jannetaz, E. Fontenay, E. Vanderheym et A. Coutance. — (Rothschild, éditeur.)

Les fleurs, dit-on, sont les bijoux de la nature. Les bijoux, peut-on ajouter, sont les fleurs qui servent naturellement de parure à la femme. Celle-ci ne s'y est jamais trompée. Dès les premiers âges du monde, elle découvre tout le parti qu'elle peut tirer des pierres précieuses pour sa beauté; elle en fait les auxiliaires de sa coquetterie, des armes pour accroître sa puissance. Il n'est pas bien certain qu'avant d'offrir à Adam la pomme fatale, Ève n'ait eu l'idée d'orner son cou et ses oreilles des pierres que pouvait fournir le sol du paradis terrestre, avertie qu'elle était par un secret instinct que, paraissant plus belle, elle serait plus éloquente. A coup sûr le péché une fois accompli, quand elle sut qu'elle était nue, elle eut la malice de discerner quels feuillages de couleurs variées pouvaient être les plus favorables à ses carnations. Sur ce point, nous devons être bien tranquilles. Eve était déjà une rouée, et toutes les femmes, — la chose est connue — sont restées filles d'Eve.

L'homme, d'ailleurs, n'est pas demeuré en reste. Voyant que les bijoux étaient les symboles de la domination féminine, les instruments de la grâce, en mouton de Parnuge qu'il est, il ne trouva rien de mieux que d'en faire, lui, l'attribut de la force. Chefs de hordes sauvages, rois, empereurs ou prêtres, quiconque voulut marquer sa supériorité, commença à se couvrir d'or ou de pierreries. On inventa les diadèmes, les colliers à plusieurs rangs, les agrafes de manteaux, les anneaux et mille autres parures distinctives, plus ou moins brillantes suivant le rang du personnage. Sous ce rapport il n'y a aucune différence entre les peuples civilisés et ceux qui ne le sont pas. Le choix et la qualité des bijoux, le travail plus ou moins raffiné qu'ils subissent, l'ingéniosité avec laquelle on les emploie, voilà simplement ce qui distingue le degré de civilisation des hommes qui les portent.



Bijou genre étrusque avec peinture, exécuté par M. E. Fontenay. Diamant et pierres précieuses. — Rothschild, éditeur.

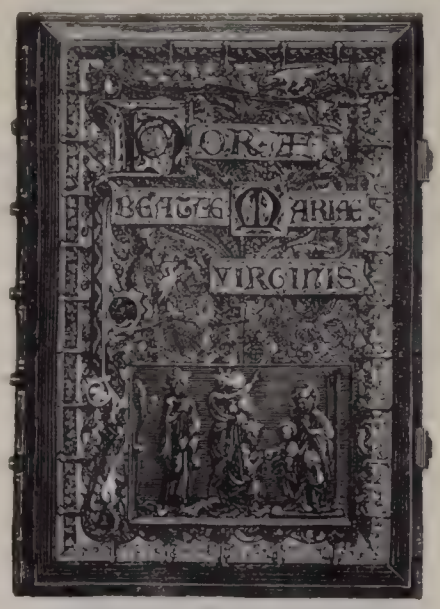
Aujourd'hui plus que jamais les pierres précieuses servent à la décoration du vêtement aussi bien masculin que féminin. Il est même arrivé que, nos mœurs démocratiques aidant, tout le monde a voulu pouvoir se parer de ces jolis cailloux colorés fournis par la nature. Nous ne sommes plus au temps où il était défendu à quiconque n'était pas gentilhomme de se servir de ces coûteuses bagatelles. Comme leur extrême rareté n'en permet pas la possession, à moins d'une certaine fortune, et comme, d'autre part, chacun prétend, de nos jours, donner à soi-même et au prochain l'illusion de sa richesse, en d'autres termes, jeter de la poudre aux yeux, on a imaginé d'imiter les pierres précieuses par toutes sortes de procédés plus ou moins habiles. On a inventé le strass : c'est un signe des temps!

Le goût que montre de plus en plus le public pour les pierres précieuses, la difficulté de se reconnaître au milieu de l'immense variété qui en existe, les découvertes incessantes de la science et les modifications qui en résultent pour le commerce, enfin les fraudes auxquelles donne lieu parfois la vente des diamants et des pierres, ont donné l'idée à quelques éminents spécialistes de réunir en un volume tous les renseignements possibles sur cette matière.

Cet ouvrage, magnifiquement illustré, constitue le traité le plus complet, le plus savant et en même temps le plus agréable qui se puisse imaginer. C'est quelque chose comme le code de la coquetterie.

L'ouvrage est divisé en quatre parties, et chacune a été rédigée par un maître en la question. La partie scientifique

est due à la plume de M. Jannetaz, qui l'enseigne comme maître de conférences à la Sorbonne et qui, depuis vingt ans, s'occupe des riches collections minéralogiques du Muséum. Vient ensuite le côté technique, la composition, le caractère des gemmes, leur mise en œuvre, leur estimation, dont a bien voulu se charger avec sa grande autorité M. Emile Vanderheym, expert des tribunaux et président de la chambre des diamants et pierres précieuses. M. Fontenay, membre de la chambre de commerce de Paris, un des bijoutiers les plus habiles de notre époque, un artiste rompu à toutes les difficultés du métier, a développé avec une rare sûreté de style et un goût magistral, dans un chapitre orné de nombreuses gravures, l'histoire de son art. Enfin, M. Coutance, professeur à l'École de médecine à Brest, a donné un résumé de documents peu connus sur le corail et les perles fines et des observations inédites rassemblées dans ses nombreux voyages.



Livre d'heures, par M. Lucien Falize.

Il ne peut entrer dans notre pensée de faire ici l'analyse de ce beau et utile volume. Mais avant de terminer nous profiterons du chapitre dû à la plume de M. Fontenay pour réparer une omission très probablement volontaire, quoiqu'injuste, commise par M. Josse dans sa *Lettre sur l'orfèvrerie à l'Exposition de l'Union centrale* insérée dans notre revue. Parlant des travaux de ses confrères actuels en bijouterie et en orfèvrerie, avec la finesse et la compétence dont nos lecteurs ont pu apprécier le charme, M. Fontenay juge comme elles le méritent les œuvres de M. Lucien Falize, que M. Josse a négligé de nous décrire dans son compte rendu. « Nous nous plaisons, dit-il, à citer L. Falize fils, comme un des plus dévoués à ces tentatives de résurrection de la petite orfèvrerie d'art; son goût nourri et épuré par des études consciencieuses, son travail persévérant, l'aident à continuer dignement l'œuvre qu'a laborieusement commencée son père, Alexis Falize. » L'éloge paraîtra d'autant plus justifié que M. Fontenay en est moins prodigue dans ses appréciations sur l'orfèvrerie contemporaine.

V. Ch.

Brûle-parfums, style Renaissance, par Eug. Fontenay.

Appendice

APPENDICE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU MÉTAL

PAR M. GERMAIN BAPST

Membre de l'*Union centrale*

CHAPITRE PREMIER

Après les expositions successives des Alsaciens-Lorrains et du Trocadéro, il semblait difficile de réunir un ensemble de collections destiné à former un musée rétrospectif intéressant ; cependant l'Union centrale n'a pas désespéré de cette nouvelle tentative : elle s'est adressée aux amateurs et aux archéologues les plus distingués et leur a confié le soin de créer un musée rétrospectif d'un genre nouveau.

Ceux-ci, au lieu de refaire ce qui avait déjà été fait, ont inventé une exposition spéciale n'ayant uniquement rapport qu'aux produits des arts du métal. Ce mode d'exposition avait un grand mérite : au lieu de présenter des objets d'art de toute espèce sans aucun classement méthodique ou archéologique, il offrait aux yeux des amateurs et des chercheurs un musée d'objets exposés chacun à la place que lui assignaient son époque, son lieu de fabrication et sa nature même ; en même temps, il permettait aux artistes et aux ouvriers d'étudier, de suivre et d'apprécier avec plus de suite et d'intelligence toutes les phases, progrès ou décadence, des industries diverses ayant trait au métal, et il atteignait ainsi un but si souvent cherché par l'Union centrale.

D'abord des remerciements aux membres de la commission chargés d'organiser cette exposition et à M. Darcel, son président.

Rien ne les a arrêtés, ces champions de l'art et de l'archéologie, ni les difficultés, ni les craintes, ni surtout le mauvais vouloir. Tous ont eu foi dans leur œuvre et tous ont concouru à sa réussite ; ils ont su organiser et exposer les collections avec le respect des époques ; ils ont orné les salons de tapisseries, de tentures, d'étoffes, de cuirs de Cordoue ou de Venise et de panoplies d'armes, de telle sorte que la décoration de chaque salle, appropriée à l'époque des objets exposés, donnait un attrait de plus à cette merveilleuse exposition [1].

Nous avons divisé ce compte rendu en six parties : l'Orient ; les antiques ; la numismatique ; l'émail ; les bronzes, les armes, le fer et les objets d'étagère ; et enfin l'orfèvrerie d'or et d'argent, d'étain et de cuivre.

1. MM. Braquenié, Lowengard, Bellenot et M. G. Gattiker, etc., avaient mis généreusement leurs collections de tapisseries et d'étoffes à la disposition des membres de a commission exécutive.

Nous avons cherché à mettre surtout en lumière les commencements de chacun des arts du métal. Deux raisons nous ont engagés à appuyer sur les premiers essais de l'industrie.

Ces premiers essais sont comme les assises d'un édifice et la base indispensable à tous les développements de l'industrie ; les commencements, souvent perdus dans la nuit des temps, sont moins connus, et l'inconnu attire toujours le chercheur et l'amateur.

Enfin nous ajouterons, comme deuxième raison, que l'art archaïque a un caractère plus pur, plus sauvage, plus séduisant, et surtout plus empreint de grâce. Il semble être, vis-à-vis de l'apogée de l'art, ce qu'est l'enfance à l'âge mûr ; la pureté et la grâce des premiers temps sont d'autant plus intéressantes à dépeindre que toujours la perfection du métier, au moment de l'apogée de la culture des arts, a fait dévier l'industrie et l'a fait tomber de l'idéal de ses premiers temps dans des détails ou des mièvreries, résultat ordinaire de la trop grande facilité des artistes.

L'ORIENT

Si le visiteur entre dans le grand salon carré, il se trouve au milieu des collections orientales. L'extrême Orient s'y fait représenter par les objets travaillés en Chine et au Japon, puis successivement les curiosités de la Perse et tous les arts arabes cultivés à différentes époques, depuis l'Asie jusqu'à Cordoue et même à Venise, viennent tour à tour prendre place dans la collection complète de l'art oriental.

Les grands vases cloisonnés chinois et japonais donnent une note claire et gaie à l'ensemble de cette salle bordée de bronzes patinés en noir par le temps. Le mélange de couleurs claires et même criardes à côté de couleurs sombres arrête l'esprit du visiteur et lui donne une idée de l'originalité et de la bizarrerie des arts chinois ou japonais.

Tout au bout de la salle, et comme dominant le vaste espace de ce grand salon avec sa dignité et son grand caractère, la statue « à la jambe » de M. Cernuschi.

Cette pièce de bronze japonais du milieu du XVIIe siècle est un objet unique, c'est la seule statue japonaise qui n'ait un caractère ni militaire ni religieux. Elle représente un sculpteur fondateur d'une école fort nombreuse où il enseignait son art, et l'inscription gravée sur le dos nous apprend que ses élèves reconnaissants ont sculpté et fondu cette statue pour perpétuer son souvenir.

Il est représenté accroupi sur la jambe droite, au niveau de laquelle se trouve la base de la statue. La jambe gauche se prolonge verticalement de toute sa longueur au-dessous de cette base ; de là son nom de statue « à la jambe ».

Le personnage est assis de face, la tête droite, la main gauche appuyée sur son genou, la main droite tenant une baguette ; l'expression et le regard sont profonds et vagues, le détail du modelé et la finesse d'exécution font encore, par leur côté méticuleux, ressortir davantage la grandeur du type et du caractère de la statue. On voit à côté, au même amateur, les plus grands vases cloisonnés chinois connus, et ceux de M. Édouard André ; la décoration de ces vases est multicolore : elle représente des chauves-souris, des animaux fantastiques, des chrysanthèmes et des papillons ; tantôt ces vases ont des formes carrées, tantôt ils sont ronds, ou bien encore formés de trois lobes ; ils sont aussi ornés de figures fantastiques, dragons ou personnages féeriques en cuivre fondu et ciselé. Ce genre d'émaux, connu depuis fort longtemps en Chine, fut importé au Japon vers la fin du XVIe siècle ; cet art consiste à former des cases au moyen de lames de laiton posées sur une surface de cuivre et à les remplir d'émaux. On obtient le dessin des figures que l'on veut représenter en le reproduisant avec

les lames de laiton que l'on contourne à cet effet. Le dessin fait avec les lames est fixé sur le cuivre au moyen d'une décoction gommeuse ; on remplit toutes les cases d'émaux liquides et, la cuisson faite, on polit le tout avec des pierres ponces. Presque tous les cloisonnés que l'on trouve en France sont de fabrication moderne et proviennent de Nagoya et de Yokohama. Les cloisonnés du XVIIIe siècle même sont excessivement rares.

Avant de quitter les émaux, citons la soucoupe en argent appartenant à M. Gasnault, le collectionneur par excellence. Cette pièce de la fin du XVIIIe siècle porte des émaux translucides bleus sur flinqués; le bleu est plus agréable que les bleus actuels des émaux chinois ou japonais, et il a un coloris puissant qui rend l'objet fort décoratif. Au même amateur, une petite boîte en émail cloisonné translucide sur argent, très curieuse pièce de la même époque.

L'invention et la fabrication du bronze remontent à la plus haute antiquité en Corée et en Chine. On cite plusieurs pièces de la collection Cernuschi, ayant près de quatre mille ans d'existence. La fabrication du bronze a dû être importée, de l'un de ces deux pays, au Japon vers un temps aussi fort reculé.

En examinant les différents objets d'art de ce métal, on pourra voir facilement la différence des deux styles chinois et japonais. Quelque baroque que puisse paraître cette proposition, l'on pourrait qualifier l'art chinois de classique et l'art japonais de réaliste. Tandis qu'en Chine l'artiste semble s'attacher à la netteté et à la grandeur des lignes et conserve presque toujours les formes archaïques, au Japon, au contraire, l'artiste et l'artisan étudient la nature et la reproduisent servilement. L'art japonais est plus fin par le détail, l'art chinois est plus grand par la façon dont il comprend le caractère même de l'objet.

Le Chinois ne se contente pas seulement d'élever l'esprit par les grandes lignes : il cherche encore dans son imagination le moyen de frapper celle des autres par des dessins bizarres et fantastiques. Le Japonais, comme je l'ai dit, ne cherche qu'à reproduire la nature.

Remarquons, par exemple, le brûle-parfums de M. Bing : c'est un grand réchaud de décoration fine et ingénieuse; il est monté sur trois pieds placés sur un rocher; au bas, deux paons, le mâle et la femelle ; en haut, sur le brûle-parfums, des colombes. Ces animaux en bronze ont été moulés et fondus sur nature. Si l'on regarde le détail d'exécution des plumes, l'on verra que la fonte n'a pas une retouche au burin. Examinez surtout la longue queue de plumes du mâle; voyez chacun de ces filigranes de bronze si délicats : quelle puissance de travail et d'application il a fallu à l'auteur de cette pièce montée, qui peut mesurer deux mètres d'élévation!

Dans beaucoup d'objets antiques de la Chine l'on retrouve l'influence directe de l'art grec ; c'est le cas qui se présente pour le vase de M. Lansyer ; il a le galbe des amphores grecques; son ornementation, très pure et très sobre, consiste dans la représentation de cordes enroulées autour du col du vase ; sur la panse pendent à distance égale des glands soutenus par des cordons. La sobriété des ornements de la décoration donne à ce vase un grand caractère, et sa patine jaune foncé est d'un ton fort agréable à l'œil. Nous dirons encore un mot de la fleur en bronze aux pétales écartés, formant une coupe bizarre de la collection Gasnault et nous rappellerons tous les bronzes et émaux cloisonnés si généreusement prêtés par MM. Sichel, Charvet, Édouard André, Ch. Bocher, Georges Bal, Leroux, Gelis Didot, de Rothschild et de la Londe. Un peu plus loin, les collections Leroux et Guérin montrent la délicatesse et le goût des Arabes au moyen âge.

Dans une vitrine voisine, on pourra admirer le talent déployé par les artistes japonais. Dans l'exécution de la damasquine, les collections de Montefiore, Fauré Le Page nous montrent des gardes de sabres, des capucines et des manches de couteaux, représentant tantôt des scènes historiques, des caricatures, des plantes et des animaux ciselés, gravés ou damasquinés, avec des applications très réussies de différents métaux.

Quittant l'extrême Orient pour nous avancer vers la Perse, nous rencontrons les lampes, les gourdes et les vasques de cuivre gravées.

Citons la vasque du XVIIe siècle de Mme la comtesse Soltik et celle non moins belle de M. Spitzer; toutes les deux finement gravées d'arabesques sans nombre, entourant les lobes placés à distance égale, qui servent de cadre à la représentation d'un personnage quelconque. Rappelons aussi la belle gourde de M. Goupil; c'est là que l'art oriental montre ses plus jolies formes : la ligne est gracieuse, l'anse vient décorer d'un côté la panse, tandis que de l'autre c'est le goulot qui en forme l'ornementation naturelle. Des cannelures puissantes enroulent toute cette pièce comme des spirales.

Les armes de la Perse ont toujours été fort renommées pour leur damasquine et la pureté de leur forme; nous verrons ici combien cette réputation est méritée à juste titre, en regardant les trois fers de lance de M. Gastinne-Renette.

La lame effilée est montée sur une tige, dans laquelle s'emmanche la hampe; elle est terminée en pointe ogivale du plus gracieux effet. Certes, l'Italie, si sûre et si délicate dans son goût, a souvent produit des hallebardes ou des piques extraordinaires, curieuses par leurs formes bizarres; mais jamais elle n'a atteint la véritable beauté que nous admirons dans ces trois fers.

Les boucliers du même amateur, provenant, les uns de Syrie, les autres de Perse, sont le complément naturel des lances : ils peuvent passer pour des modèles de damasquine persane et syrienne.

Enfin, quittant l'extrême Orient pour arriver à l'Espagne sous la domination des califes, l'on trouvera le lion de cuivre de la collection de M. Piot.

Cette pièce d'art est un travail exécuté à Cordoue vers le XIe siècle. Inutile de signaler sa rareté et l'intérêt qu'il fait naître chez tous les amateurs et les savants. Il devait servir de bouche d'eau, sa queue recourbée était une soupape et sa gueule laissait passer l'eau. Le lion est recouvert de dessins hispano-arabes gravés au burin; aucun musée ne possède de pièce de ce genre. Après cette dernière pièce, l'une des plus belles et des plus rares, il ne nous reste plus qu'à quitter l'Orient et à nous occuper de l'antiquité de la Grèce et de Rome, de tout l'Occident et même de l'Assyrie.

CHAPITRE II

LES ANTIQUES

Après avoir parlé de l'Orient sans suivre d'ordre archéologique, nous nous occuperons maintenant des objets de l'antiquité. L'objet le plus ancien, exposé en ce moment au palais de l'Industrie, est un bas-relief assyrien en bronze appartenant à M. Schlumberger. Cette pièce a été découverte dernièrement en Assyrie. Elle surmontait l'une des portes du palais de Balavat, construit par le roi Salmanasar II en 841 avant J.-C.; elle représente le passage de l'Euphrate par les troupes assyriennes revenant chargées de butin; une inscription gravée sur le principal morceau de ces bas-reliefs donne les indications ci-dessus. Nous retrouvons là le style royal de tous les palais de Babylone. Ces personnages sont raides; mais l'ensemble de la sculpture est pleine de grandeur et de dignité.

De l'Assyrie nous entrons en Grèce; les plus anciens monuments qui nous soient restés des arts de ce pays sont des ustensiles en bronze, vases, armes ou trépieds (je ne parle pas des nouvelles découvertes des armes et bijoux d'Agamemnon).

Là nous voyons la symétrie la plus rigoureuse observée dans la composition de tous les objets, même les plus usuels. Les candélabres, les vases et tous les ustensiles de la vie journalière accusent

une pensée identique, celle d'un galbe particulier et classique se rapportant sous tous les aspects à la raison d'être de l'objet.

Les armes et les bijoux sont moins astreints à cette règle générale ; mais tous les objets sont conçus par la pensée de les traiter suivant les nécessités qui les ont fait naître ; tout l'art grec peut se résumer dans une seule idée : la conception de la forme d'un objet quelconque toujours subordonnée à un axe central autour duquel toutes les parties de l'objet doivent se rapporter, se rattacher et s'unir. C'est donc là qu'il faut chercher les règles et les principes à appliquer aux arts industriels, car le premier principe de l'art, c'est de faire un objet avec le caractère absolu de sa nécessité. Quant à la sculpture, elle avait pris, grâce au culte si particulier de la beauté du nu, un développement considérable dès la plus haute antiquité. Ici un détail à noter : quel qu'ait été le culte dont ce peuple artiste a entouré la reproduction de la figure humaine, jamais il n'en a abusé dans aucun de ses arts industriels, et il a toujours laissé à chacun de ses objets usuels son véritable caractère, en lui subordonnant la figure de l'homme à titre de simple décoration.

Rome n'eut pas d'industrie ni d'art qui lui fût propre, et la Grèce fut toujours son marché; les artistes grecs vendaient à Rome leurs chefs-d'œuvre; plus tard, lorsqu'ils devinrent tributaires de cette ville, il leur fut obligatoire de travailler pour elle. C'est pour cela que nous ne chercherons pas à faire une critique trop méticuleuse de l'art antique, sur l'attribution romaine ou grecque à donner à chaque objet d'art.

Entrez dans la salle des bronzes antiques : la première pièce qui se présentera à vous est un petit buste représentant Alexandre le Grand ; on y admirera au premier coup d'œil la pureté de la statuaire grecque dans tout son développement. Le buste du jeune roi de Macédoine le représente encore fort jeune, avec toutes les grâces de la beauté et toute la dignité d'un roi; la ligne est pure, et le bronze d'une conservation et d'une patine extraordinaires : une couronne de laurier encadre les figures et vient lui donner un caractère de puissance et de dignité tout particuliers. A côté, nous trouvons une statuette de femme, la tête ornée d'un diadème ; une longue tunique à plis flottants lui sert de vêtement, les bras ont malheureusement été cassés ; plus loin, un Mars coiffé d'un casque à *crista* très élevée, muni de couvre-joues, portant une cuirasse à lambrequins et des cnémides; le bouclier manque au bras gauche ainsi que la lance au bras droit, la figure est fort expressive, une barbe épaisse encadre le visage; sur le casque, très orné, on aperçoit plusieurs damasquines d'argent. C'est d'un style très ancien et merveilleux de finesse. Tous ces objets appartiennent à M. Gréau, que nous ne saurions trop remercier de l'extrême complaisance qu'il a mise à prêter sa collection.

Il faudrait s'arrêter à chacune des pièces de cet amateur, citer toutes les statuettes de Bacchus, de Silène, de Vulcain, d'Apollon, de Diane, de Neptune, de Mercure, et surtout celles si jolies par leur grâce et leur délicatesse, qui nous représentent Cupidon sous les traits d'un enfant ; rappelons aussi cette suite de bronzes égyptiens représentant successivement tous les dieux de ce peuple; nous voyons d'abord l'art égyptien dans toute sa pureté, sans aucune espèce d'influence étrangère; puis, au lieu de ces formes hiératiques un peu raides, mais pleines de grandeur, nous le voyons se transformer peu à peu sous l'influence romaine à l'époque des Ptolémées; et bientôt l'art égyptien disparaît, englobé comme tout le monde entier par la cité impériale. Remarquons les deux casques de ce panneau. Inutile d'insister sur la beauté de leur galbe. Ce sont deux casques à longues visières où la place des yeux est évidée, pour permettre au combattant de distinguer son adversaire; on sait que cette sorte de casque se portait en temps ordinaire sur le derrière de la tête, comme la statue de Minerve, de M. Simart. Au moment du combat, on l'abaissait devant les yeux, qui se trouvaient placés exactement derrière les ouvertures, et le reste de la figure était couvert par la visière.

Au-dessous de ces casques, une épée gauloise en bronze avec sa poignée droite décorée sur chaque face de trois gros boutons ; la lame en est mince, ornée de deux gouttières et du galbe grec le plus pur. Nous signalerons aussi l'épée de bronze, également fort belle de M. du Burguet.

CHAPITRE III

LA NUMISMATIQUE

La numismatique, ce nom seul fait bâiller tous ceux qui ne l'ont pas étudiée, et presque tout le monde est dans ce cas ; ce ne sera donc pas de numismatique pure que nous entretiendrons le lecteur ; quelque attrait que cette science ait pour ses élus et quelle que soit la passion irrésistible qu'elle fait naître chez eux, la numismatique est aride au premier abord. Mais cependant, si elle est de toutes les passions d'amateurs la plus entraînante, elle doit avoir un certain côté intéressant; nous nous efforcerons donc de le mettre en relief.

Les médailles grecques nous ont laissé les types de la beauté dans la physionomie et dans les lignes de la tête.

Regardez les collections de Hirsch et Dutuit et vous verrez combien sont purs les types de tous ces dieux, déesses, héros, rois ou reines; comme la beauté des lignes et la grandeur d'exécution sont complètes.

Voyons d'abord la collection de M. de Hirsch; le jeune et savant collectionneur a réuni une série de monnaies grecques présentée en ce moment au public d'une façon toute spéciale.

Le développement de l'art monétaire dans les différentes parties de l'ancien monde, depuis les origines du monnayage jusqu'au moment où la Grèce tombe sous la domination romaine, se fait voir du premier coup par la classification adoptée par M. de Hirsch. Ses colonnes verticales contiennent les monnaies rangées par pays, les sept divisions horizontales correspondent à autant de périodes historiques.

La première période s'arrête à l'an 480 avant Jésus-Christ. Jusque-là on ne trouve guère que des globules de métal fort grossier, marqué d'un côté d'un type primitif et portant au revers l'empreinte du poinçon destiné à maintenir la monnaie en place pendant la frappe. Dans cette période, la pièce la plus remarquable est attribuée au roi Crésus, célèbre par ses richesses; elle représente un buste de taureau et de lion face à face, le caractère en est barbare; la pièce d'acanthe, en Macédoine, représente aussi un lion terrassant un taureau. Ces deux pièces sont de la période où les monnaies ne reproduisaient point encore des figures humaines, où les animaux seuls y étaient représentés.

Mais dès la bataille de Platées (479 avant J.-C.), — qui mit fin aux invasions des Perses sur le territoire hellénique, — une médaille ayant un caractère commémoratif fut frappée en souvenir de cette victoire ; on y voit un archer un genou en terre; cet archer n'est autre que le grand roi Darius ou Xerxès. C'est à cette époque que les colonies grecques en Italie adoptèrent une fabrication spéciale ; on y frappait de grandes pièces très plates représentant le même sujet sur les deux faces, en relief d'un côté et en intaille de l'autre; tels sont les deux exemplaires de Caulonia de M. de Hirsch.

Lorsque nous entrons dans le ve siècle avant Jésus-Christ, l'art devient plus sévère et indique la transition de la façon archaïque à celle de l'apogée de la numismatique. Les figures des revers deviennent plus importantes, et, bien qu'elles soient encore encadrées dans un carré en creux, elles portent un sujet à plusieurs personnages très finement exécutés. Le carré creux qui les entoure, dernière trace des monnaies des anciens temps, disparaît bientôt après; citons, comme un des plus beaux revers, celui de la pièce de Thèbes où nous voyons Hercule agenouillé en bandant son arc, avec la légende : « Le Thébain ». On voit encore des animaux tels que l'aigle dévorant sa proie sur une monnaie de l'Élide, un lièvre et un agneau sur une monnaie d'Olympie.

Le premier nom de roi inscrit sur une monnaie est celui d'Alexandre Ier de Macédoine, qui assistait à la bataille de Platées; il est inscrit au revers et la face est un cavalier; vers la même époque, nous remarquons la tête d'Hermès et celle de Jupiter Ammon, toutes deux frappées en Cyrénaïque.

Nous entrons en ce moment dans l'époque d'apogée de la numismatique grecque; les artistes de ce pays ne s'arrêtèrent plus devant les difficultés et gravèrent des têtes humaines de face et surtout de trois quarts. C'était là un tour de force que, depuis, on a rarement essayé de recommencer; en Grèce même, les graveurs ne furent pas longtemps de force à le surmonter, car peu de temps après leur apparition et leur vogue on n'en voit presque plus. Voyez la merveilleuse tête de monnaie d'Alexandre le Tyran, une des plus grandes raretés de la collection de M. Hirsch, le mufle de lion, si curieux, frappé dans le Rhégium, et surtout la plus belle de toutes les têtes de face, celle de la nymphe Aréthuse, de Syracuse.

En Asie Mineure, à la même époque, on monnayait, avec un alliage d'or et d'argent, des petites pièces fort jolies avec les profils de Jupiter, de Philippe de Macédoine, de Junon et d'Apollon.

Carthage se servait d'artistes grecs pour frapper les monnaies en Sicile, et nous voyons une de ces monnaies porter déjà le bonnet phrygien.

Les satrapes du roi de Perse faisaient également frapper des pièces en Grèce; aussi, de tous les côtés, les peuples civilisés de l'antiquité s'adressaient-ils aux Hellènes pour se faire donner le véritable type du beau sur leurs monnaies, même les plus courantes. Plus tard, avec l'époque d'Alexandre, nous voyons les rois, qui ont déjà fait inscrire leurs noms sur leurs médailles, y faire frapper leur figure; peut-être même Alexandre a-t-il inauguré cet usage. Mais, à coup sûr, Ptolémée d'Égypte nous a laissé des monnaies d'or avec sa figure. Vers la même époque, l'art oriental s'immisce dans la numismatique grecque, qui dès lors commence à décroître; mais l'intérêt qu'elle perd du côté artistique, elle le retrouve plus vif par les portraits de tous les rois de cette époque. Les plans deviennent plus larges et plus plats, les profils des têtes sont encore charmants de finesse et d'expression. La tête d'Écumène Ier, roi de Pergame, est un portrait saisissant; on peut en dire autant de celles d'Antiochus Ier et de Philippe V de Macédoine, et les têtes de reines Arsinoé et Bérénice nous offrent les deux types les plus connus des portraits de souveraines. C'est vers cette époque que Pyrrhus frappa une monnaie d'or à la tête de Pallas dont M. de Hirsch possède le plus bel exemplaire connu; elle est d'une conservation extraordinaire et nous montre les traits que les Grecs donnaient à la déesse de la sagesse.

Dans la dernière période, l'art décroît; les monnaies romaines ont déjà remplacé celles de la Grèce dans l'Italie, en Sicile et au nord de l'Afrique; et celles-ci ne nous offrent plus qu'un intérêt historique.

Mithridate et Cléopâtre, voilà les deux dernières pièces que la Grèce nous ait laissées.

Mais quittons cette longue histoire de l'art élevé de la Grèce, et, sans abandonner l'Orient, attirons l'attention sur une médaille curieuse de la collection de M. Schlumberger; frappée sous le règne de l'empereur Macrin, à Biblos, ville de Phénicie, berceau d'Adonis, elle représente le temple que ses adorateurs avaient élevé à ce dieu. Nous n'insisterons pas sur le caractère du culte consacré à Adonis. Cependant il est assez amusant de retrouver la reproduction exacte du temple de Biblos avec tous ses détails de construction, dont l'un au centre paraît avoir une signification absolument érotique.

N'abandonnons pas la Grèce, mais reportons-nous à l'année 279 avant Jésus-Christ. Nos pères ravagent le pays, détruisent tout et saccagent le temple de Delphes. Ce sont des barbares nés pour le combat et le pillage, mais ils ont toujours eu le culte du beau, et ils furent pris d'admiration pour les arts grecs dès qu'ils les eurent vus. Rentrés en Gaule chargés de pièces d'or à l'effigie de Philippe, ils croient devoir imiter les Grecs dans la fabrication de leurs monnaies comme dans celle de leurs armes; aussi, si l'on s'arrête devant le médailler en carte des Gaules de M. Danicourt, l'on

voit tout le centre de la France posséder des monnaies à l'effigie de Philippe. Ces monnaies sont du type grec le plus pur ; puis, si l'on s'éloigne un peu dans la direction du nord et de l'ouest et que l'on dépasse le Mans, l'on retrouve toujours cette tête de Philippe, mais très dégénérée. A mesure que l'on s'éloigne des Bituriges, le type grec diminue et le caractère barbare augmente, et quand on arrive au fond de l'Armorique ou sur les bords de la Somme, cette tête que nous avons vue se dégrader successivement devient absolument barbare sans conserver aucune espèce de lignes. On croirait voir un dessin des sauvages de la Nouvelle-Calédonie.

Marseille, de tout temps, avait été colonie grecque; aussi avait-elle de ravissantes petites monnaies, diminutifs de la Syracuse. Dans le midi de la France, l'influence de l'art grec dans les monnaies se faisait sentir par le commerce de cette ville jusqu'à Lyon.

La monnaie romaine, au contraire, était inconnue en Gaule avant la conquête.

N'oublions pas, avant d'aller à Rome, de rappeler les deux pièces de monnaie d'or trouvées aux environs de Bourges, et représentant Vercingétorix avec son nom en toutes lettres (à MM. Dutuit et Danicourt).

Vercingétorix ressemble un peu, sur ses monnaies, à la tête de Lisimaque. Il est représenté de profil, le nez droit, le menton légèrement en galoche, la figure imberbe, les cheveux rejetés en arrière, le regard vif et toute l'expression de la physionomie peut se résumer en ces mots, qu'il semble crier à ses troupes : « En avant! » Nous sommes heureux de retrouver le portrait véridique du premier des grands hommes de notre histoire nationale, qui défendit le sol de la patrie contre l'invasion étrangère et succomba le dernier dans cette lutte terrible, en laissant pour nous, qui vivons dix-huit siècles après lui, le type de ces héros légendaires tant aimés dans notre pays. Nous devions ces quelques lignes à ce premier patriote français, sacré deux fois grand par la victoire et le malheur.

L'art grec s'était trouvé dans toute sa pureté, frappé ou fondu dans la représentation des figures de ses pièces d'or et d'argent. Rome, au contraire, ne nous a pas fait voir un côté bien artistique dans ses pièces de monnaie ; mais c'est son histoire tout entière qu'elle nous a laissée par sa numismatique; ce sont toutes les innombrables campagnes des légions romaines marchant à la conquête du monde entier ; ce sont toutes les luttes intestines d'abord entre les grands généraux de Rome et, en dernier lieu, toute cette suite de crimes et d'orgies de l'époque des empereurs, jusqu'à l'invasion des barbares. Regardons la collection du sympathique et savant président de la Société de numismatique, M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. La série romaine qu'il a exposée est une de ses deux filles favorites ; c'est de beaucoup la plus jolie et la plus amusante. La Mérovingienne, son autre fille, est laide, mais plus savante. — Je ne parlerai pas de la Mérovingienne exposée au Trocadéro en 1878. — Sa collection romaine est la plus complète et la plus choisie de toutes les suites de monnaies d'or de ce pays. Les cabinets de Paris et de Londres ont peut-être une plus grande quantité de types; mais ils sont de moins bonne conservation. Presque toutes les monnaies de M. d'Amécourt sont absolument à fleur de coin ; aussi sans ressentir rien de l'intérêt particulier que les amateurs attachent à ces petites pièces, le premier venu peut s'amuser à regarder toutes ces têtes d'impératrices et d'empereurs romains, et en examiner le type absolument comme il ferait devant une devanture de marchand de gravures ou d'images.

Nous ne suivrons pas l'ordre archéologique pour parler de cette belle collection ; nous ne nous reconnaissons pas d'ailleurs qualité pour faire un cours de numismatique. Nous commencerons par le médaillon d'or de Constantin le Grand ; c'est la pièce la plus en évidence à cause de son grand module; elle a été trouvée sur le bord du Danube dans un lieu appelé Sisseck; elle est d'une conservation *coupante* — terme de numismate. — C'est le plus beau médaillon connu de Constantin et une pièce absolument unique.

Un empereur à peine nommé dans l'histoire n'est connu que par quatre monnaies d'or : c'est Uranus Antoninus qui a régné quelques semaines en Syrie. Il appartenait à la famille

d'Alexandre Sévère et d'Héliogabale. La plus belle de ces quatre pièces, d'une conservation splendide, est entrée dans la collection de M. d'Amécourt après avoir fait partie de celle du fameux brasseur de Londres, Wigan. Cette famille d'empereurs syriens a fourni plusieurs impératrices dont toutes les monnaies d'or sont fort rares; on croit que ces impératrices étaient chrétiennes. L'une d'elles, Julia Domma, femme de Septime Sévère, est représentée dans la même collection par une dizaine de pièces d'or à fleur de coin, et deux autres, Julia Sœmia et Julia Mæsa, y figurent par deux pièces uniques, aussi rares que l'Uranus Antoninus. Un autre empereur, Lælius, n'a régné que quelques jours et sur une seule légion qui se trouvait cantonnée près de Cologne sur les bords du Rhin. M. d'Amécourt possède deux pièces d'or de ce prince; l'une d'elles est une variété unique. Elle représente un légionnaire romain tenant un étendard au-dessus duquel se trouve le chiffre XXX, numéro de la légion.

Les empereurs dits gaulois, Posthume, Tétrien et Victorin; les empereurs dits bretons, Caransius et Ablectus, sont représentés par des exemplaires hors ligne.

Un pauvre petit prince, que l'on croit fils de Carin et de Magnia Urbica, massacré avec son père, et dont l'histoire ne fait même pas mention, Nigrinien, honoré de l'apothéose peut-être par son bourreau lui-même, eut une monnaie frappée après sa mort; d'un côté, on voit sa tête enfantine, de l'autre le bûcher de sa consécration avec la légende : DIVO NIGRINIANO. Un autre enfant impérial est représenté sur un globe céleste et dans les astres; il est comme un ange égaré au milieu d'un cortège de monstres; c'est le fils de Domitien et de Domitia.

Il a mieux fait de mourir jeune que d'ajouter un nom d'empereur à la série des Tibère, des Caligula et des Néron.

Les empereurs plaçaient aussi leur père dans le Panthéon de la monnaie, alors même qu'ils n'avaient pas revêtu la pourpre de leur vivant; c'est ainsi qu'il existe une merveilleuse monnaie représentant le père de Trajan. Parlerons-nous d'empereurs qui n'ont fait que passer? Dide Julien, qui acheta l'empire à l'encan et le conserva deux ou trois semaines. Plusieurs exemplaires de ce prince sont également là. Pescennius Niger, qui eut un règne encore plus éphémère; non seulement nous avons sous les yeux un exemplaire unique de sa monnaie, mais encore de sa femme Manlia Scantilla, comme aussi de la femme de Dide Julien, Didia Clara. Citons encore un Florien, empereur proclamé en Orient, peu connu dans l'histoire, mais introuvable en monnaie, des impératrices dont le nom est presque légendaire parmi les numismates, et, enfin sainte Hélène représentée par le seul médaillon d'or qui existe d'elle. Il y a aussi un Alexandre connu sous le nom d'Alexandre le Tyran; il s'était fait proclamer empereur à Carthage; longtemps on n'a connu de lui qu'une monnaie d'or faisant partie de la collection de M. Bellet de Tavermort; un second exemplaire, d'un type différent et d'une très belle conservation, fut découvert à Bone, en Afrique, par un colonel de cavalerie, numismate distingué, le colonel Leroux. Un beau jour, le colonel revint à Paris; en même temps on vendait, à l'hôtel Drouot, la collection Jarry, dans lequel était entré l'Alexandre de M. de Tavermort; le même jour, les deux pièces entraient dans la collection d'Amécourt; si l'on veut en trouver une troisième, l'on pourra chercher longtemps dans les sables de l'est de l'Algérie et de l'ouest de la Tunisie, et l'on ne trouvera probablement que la poussière du désert.

Je terminerai par la seule médaille existante de Gordien d'Affrique. Elle est magnifique de conservation; elle a été trouvée par un ramasseur de boue dans les fanges de Boulogne-sur-Mer, oubliée là par un de ces légionnaires maures que l'on envoyait en Bretagne, sans doute pour leur ôter l'envie de déserter; elle a passé dans différentes collections et est enfin venue prendre place dans la plus belle de toutes, après avoir traversé celle du fameux Wigan.

C'est tout ce que nous aurons à dire pour les monnaies romaines.

Quant à la collection de M. l'intendant général Robert, elle est fort intéressante, mais pour les numismates, les archéologues et ceux qui s'occupent particulièrement de science. Elle comprend une série de monnaies féodales de tout l'est de la France, et, en particulier, des Trois-Évêchés; l'on sait

que ces monnaies n'ont aucun côté artistique et que leur intérêt est d'un tout autre ordre que celui qui nous occupe.

A côté des collections de monnaies, il existe aussi des collections de sceaux. Sans entrer absolument dans la numismatique, ces collections s'en rapprochent beaucoup par leur nature même. Les plus beaux types exposés appartenaient à l'Etat, au Cabinet des archives. Nous y voyons celui de l'abbaye Saint-Denis, du XIIe siècle, sceau ogival, matrice en argent; saint Denis, assis en costume épiscopal, y est représenté, tenant un livre; au contre-sceau, le têtes de saint Rustique, et saint Eleuthère. Celui des abbesses des Clarisses d'Aix (XIVe siècle) ses faisait aussi remarquer. Il est ogival, matrice en bronze; il représente la Nativité. Sous un dais gothique, la Vierge est couchée; au-dessus d'elle, Jésus-Christ dans son berceau, entre le bœuf et l'âne séparés par l'étoile miraculeuse; saint Joseph est assis au pied du lit; au bas, sainte Claire et saint François. Aux mêmes Clarisses, un autre sceau du XIVe siècle, de forme ogivale, matrice en bronze; un ange annonce aux bergers la naissance du Sauveur; au-dessous, sainte Claire et saint François. Enfin le ravissant sceau en argent de M. Ch. Stein, de forme oblongue, avec inscriptions sur les bords. Le sujet central représente une Vierge assise, tenant sur ses genoux un Enfant Jésus; à droite et à gauche, deux figures dans l'attitude de l'adoration.

A la fin de l'empire romain, durant l'invasion des barbares, et plus tard, pendant tout le moyen âge, les pièces de monnaie ne reproduisent plus d'effigie et sont sans intérêt pour tous ceux qui ne s'en occupent point particulièrement. Nous passerons donc de suite à l'époque de la Renaissance. Les graveurs revenant aux modèles antiques, se mirent à refaire des portraits du plus haut intérêt[1]; citer les noms des graveurs de cette époque serait trop long; mais l'on ne saurait trop admirer les médailles artistiques de M. Dutuit. La médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne arrive la première; n dehors des manuscrits, c'est cette pièce qui nous a conservé le type du roi et de la reine de France : le médaillon recouvert de la signature de G. Dupré, et représentant Henri IV de face et Marie de Médicis de profil; l'intérêt est doublé, car à l'encontre de la manie du temps, le roi de France est représenté dans son véritable costume de l'époque. Un peu plus loin, du même auteur, encore Henri IV et Marie de Médicis; ici le détail de l'armure du roi est très intéressant par la reproduction de la damasquine, le revers est également des plus curieux : il représente en effet le jeune Louis XIII enfant, posant le pied sur un dauphin et s'efforçant de placer sur sa tête le casque de son père; un aigle descend du ciel et apporte une couronne au-dessus de la tête de l'enfant.

Toute la suite de cette collection est aussi belle; on y voit l'art du graveur en médailles se créer, à la fin du XVe siècle en Italie, se développer, passer les monts, et arriver en France où il atteint son apogée avec les chefs-d'œuvre des Dupré et des Keller.

Dans un ordre d'idées tout différent, M. Hoffmann a exposé des spécimens curieux de monnaies de nécessité.

On sait qu'en temps de crise monétaire, les gouvernements faisaient frapper sur des plaquettes des signes particuliers donnant à ces plaquettes une valeur fictive qu'elles n'avaient point intrinsèquement et imposaient le cours forcé à ces monnaies spéciales, dites de nécessité. C'étaient nos billets de banque actuels.

M. Hoffmann nous a présenté des plaques carrées de bronze avec l'indication des valeurs représentées frappées dans un cercle. Elles ont été émises par le gouvernement de Suède lors de la fameuse campagne de Charles XII contre la Russie.

En France, les monnaies de nécessité les plus connues sont celles des sièges de Tournay et de Landau, pendant la guerre de la succession d'Espagne.

A Landau, le maréchal de Mellac fit couper sa vaisselle et la fit distribuer comme monnaie.

1. Il faut renvoyer le lecteur à l'étude de toutes les plaquettes, portraits et médailles italiennes du XVe siècle.

A Tournay, M. de Surville, gouverneur de la place, prit également son argenterie, la découpa et y fit graver son effigie ; il s'y faisait représenter le front ceint d'une couronne de laurier.

Louis XIV ne fut pas précisément satisfait d'apprendre que le gouverneur de Tournay faisait mettre sa figure sur des monnaies ayant cours en France, tout comme s'il eût été roi de France ; et M. de Surville crut quelque temps payer de la perte de sa tête le plaisir qu'il avait eu en la faisant représenter sur son argenterie transformée en monnaies.

M. Van Peteghem avait envoyé, pour remplir une lacune, une vitrine renfermant une collection de médailles et de jetons des métiers, corporations et anciennes paroisses de la ville de Paris ; de son côté, M. Le Sergent de Monnecore avait représenté les monnaies provinciales par une suite de médailles et de plaquettes historiques du Pas-de-Calais.

Je terminerai en parlant des médailles fort curieuses de M. le comte de Liesville. Il a exposé plusieurs plaquettes d'étain dont plusieurs à la tête de Napoléon. Parmi les types nombreux de l'empereur que nous ont laissés les tableaux et les gravures du temps, un seul est resté, celui des beaux médaillons de M. de Liesville, et c'est là que les siècles futurs retrouveront comme nous la personnification du grand empereur.

CHAPITRE IV

L'ÉMAIL

On donne le nom d'émail à des matières vitreuses colorées par des oxydes métalliques et fusibles à basse température. Il se compose de deux substances différentes : l'oxyde métallique, qui donne la couleur, et la pâte vitreuse incolore servant de base à sa composition.

Les émaux sont opaques ou transparents ; l'opacité s'obtient au moyen d'oxyde d'étain.

Nous nous occuperons seulement des émaux sur métal qui comprennent : 1° les émaux incrustés ; 2° les émaux translucides sur relief ou de basse taille ; et 3° des émaux peints. — Les émaux incrustés sont de deux sortes, les cloisonnés et les champlevés. Dans les premiers, le dessin est rendu sur le métal par de petites lames métalliques soudées sur un fond de même nature et rapportées une à une. Les émaux champlevés sont exécutés sur une plaque de métal de quelques millimètres d'épaisseur ; toutes les parties destinées à recevoir de l'émail sont évidées ; dans les creux, obtenus par le burin, se place la poudre d'émail. Dans les émaux champlevés les plus soignés, des filets de métal viennent former à la surface de l'émail les lignes du dessin ; mais ces bandes, au lieu d'être rapportées, sont prises sur la plaque elle-même.

Le métal est quelquefois ciselé en creux, de façon à figurer un bas-relief sur lequel on coule des émaux de différentes couleurs ; dans ce cas, l'émail s'appellera de basse taille ou translucide sur relief, et les couleurs prendront des tons d'autant plus foncés qu'elles recouvriront les parties plus profondément creusées du bas-relief.

Dans les émaux peints, l'émail n'est autre chose qu'une couleur vitrifiable et opaque, avec laquelle on peint sur un fond métallique ; le métal n'a d'autre rôle que celui de la toile dans la peinture à l'huile. Les couleurs vitrifiables sont étendues avec le pinceau, soit directement sur le métal, soit sur une préparation d'émail dont il est préalablement enduit.

Laissons les émaux de l'extrême Orient, et arrivons de suite à ceux de l'Occident.

Les anciens ont fabriqué certainement l'émail à une époque fort reculée. Aujourd'hui, les diffé-

rentes pièces possédées par notre ami M. Castellani, celles du musée Campana et le collier du musée de Kensington nous permettent d'affirmer l'existence de bijoux grecs et étrusques ornés d'émail ; et ici, l'opinion de M. Castellani, le bijoutier archéologue romain, et celle de M. Falize, son collègue de Paris, nous paraissent prépondérantes dans cette matière. Tous les deux ont étudié les bijoux et l'émail sous toutes les formes, et chacun d'eux les a reproduits avec une grande perfection. Ils connaissent parfaitement ce dont ils parlent et ne sauraient prendre des pâtes colorées ou des morceaux de verre pour des émaux. Nous considérons donc la question de l'emploi de l'émail chez les anciens comme absolument résolue par la découverte des objets cités plus haut.

Les Gaulois connaissaient aussi l'émail. Philostrate, rhéteur grec du IIIe siècle, écrivait : « On dit que les barbares voisins de l'océan étendent des couleurs sur de l'airain ardent, qu'elles y deviennent aussi dures que la pierre, et que le dessin qu'elles représentent se conserve. » Il est évident que cette description se rapporte parfaitement aux émaux incrustés par le procédé du champlevé.

Une autre citation du même rhéteur nous apprend que les mors d'argent des chevaux étaient fabriqués par des Celtes, qui les ornaient d'émail, vers l'époque de Septime Sévère. Les Gaulois posaient sur le métal modelé en relief des matières vitrifiables, les passaient ensuite au feu et obtenaient un objet restant tel qu'il était au moment de sa sortie du fourneau.

Au contraire, dans les bijoux gallo-romains, de petits morceaux de verre sont incrustés dans le métal champlevé; ces bijoux semblent être émaillés ou quelquefois figurent un peu des mosaïques. M. de Linas, des plus compétents en ces matières, affirme que ces pièces n'étaient point des émaux mais simplement des morceaux de verre antique taillés et incrustés dans l'or : telles sont la boucle de M. Egger et la croix de Mme la comtesse Dzyalinska.

Durant la période mérovingienne, l'émail fut quelquefois employé dans l'ornementation des bijoux, comme le prouvent les objets exposés par MM. Habert, Marini, Dancourt et Arsène Olivier. Les Francs se servaient ordinairement de l'émail rouge et blanc, qu'ils incrustaient dans les parties en creux du bijou; mais ces pièces peuvent être considérées comme exception, et durant les époques mérovingienne et carlovingienne, l'émail fut très peu pratiqué en Occident.

Tandis que l'art de l'émaillerie sommeillait en Occident, il se développait, au contraire, à Constantinople et de là en Italie, et surtout sur les bords du Rhin.

L'art byzantin ne nous a laissé aucune pièce de cette époque, comme affirmation de cet art; mais tous les textes sont formels et l'existence seule de l'autel de Sainte-Sophie suffirait à nous prouver que l'émail était pratiqué sur une grande échelle à Byzance. Tout naturellement sa fabrication fut introduite en Italie vers une époque assez avancée, IXe et Xe siècles. Didier, abbé du Mont-Cassin, à la fin du XIe siècle, faisait exécuter un parement d'autel représentant la légende de saint Benoît. L'émail était déjà cultivé sur les bords du Rhin et peu après à Limoges, d'une façon beaucoup plus artistique et plus sérieuse. C'est là que nous allons l'étudier sous toutes ses formes, dans tous ses moyens de fabrication et dans toutes les écoles qui ont produit les chefs-d'œuvre tant admirés aujourd'hui.

Dès que la pratique de l'émaillerie cloisonnée fut répandue en Occident, les orfèvres cherchèrent un moyen d'arriver au même résultat que les Grecs, avec un travail beaucoup moins long et surtout moins coûteux. C'était alors que l'art ogival ou gothique remplaçait l'art byzantin et roman. Dans le mouvement qui s'opère par suite de ce changement, l'émaillerie cloisonnée cède entièrement la place aux émaux champlevés.

Nous avons dit comment s'exécutait la préparation de ces deux sortes d'émaux, mais peu de personnes connaissent le détail de leur fabrication. Avant de mettre la couleur dans les parties évidées destinées à la contenir, on enduit tout le métal d'un émail incolore, appelé fondant. Cette pâte vitreuse, qui forme l'émail, est composée, comme nous l'avons dit tout à l'heure, de deux parties : le fondant, ou matière vitreuse incolore que l'on vient d'étendre sur les parties devant être émaillées, et les oxydes métalliques donnant la couleur. Le fondant se compose de trois matières premières :

la silice, ou matière vitreuse différente du verre de vitre en ce qu'elle est fusible à une température beaucoup plus basse (600 à 1,000 degrés), — l'élévation de la température nécessaire pour la fusion du verre ordinaire ferait fondre auparavant le métal du bijou. — Le borax entre dans la composition du fondant, pour faciliter la fusion complète des pâtes vitreuses, et en dernier lieu le plomb, dont le rôle consiste à obtenir la fusion à une basse température.

Telle est donc la composition de la première partie de l'émail : la matière vitreuse.

La seconde partie, la couleur, est produite par un oxyde métallique. L'or produit le rouge, le cobalt le bleu, le manganèse le violet, etc., etc. Le rouge est quelquefois opaque; mais toutes les autres couleurs, excepté le blanc, sont translucides ; l'opacité, comme nous l'avons dit, s'obtient par l'étain. Les matières destinées à faire l'émail (le verre et la couleur) sont mélangées au feu, de manière à former des morceaux de verre solides, colorés chacune de l'une des couleurs que l'émailleur veut employer, comme si l'on prenait des morceaux de vitraux. L'émailleur broye chacun de ces morceaux de verre dans un mortier-pilon; quand ils sont réduits en poudre, il les met dans différents petits godets remplis d'eau. La poudre d'émail tombe au fond, et l'eau la protège contre toutes les impuretés pouvant la salir.

L'émailleur prend ensuite la plaque champlevée ou cloisonnée destinée à être émaillée. Avec une pointe en fer il prend des poudres de verre qu'il met dans chacun des creux préparés pour les recevoir, en ayant soin de laisser l'eau s'évaporer.

Aussitôt que la poudre est sèche, il met l'objet au four ; lorsque l'émail s'est vitrifié et que la pièce s'est refroidie, il recommence à mettre de la poudre d'émail, à passer au four et ainsi successivement jusqu'à ce que l'objet soit couvert de l'épaisseur d'émail qu'il doit avoir.

Alors il passe la pierre ponce de manière à régulariser entièrement cette pièce, et s'il veut obtenir la translucidité que la pierre ponce a fait disparaître, il repasse encore une fois au feu. Si l'on veut obtenir des émaux à relief plus élevé que les cloisons, on remet successivement des couches d'émail de la même façon, jusqu'à ce que le relief désiré soit obtenu.

Tels sont la composition et le mode de fabrication des émaux champlevés et cloisonnés.

Nous rappellerons maintenant en peu de mots l'histoire des deux grandes écoles de l'émail champlevé, Cologne et surtout Limoges.

La fabrication de Cologne dut précéder celle de Limoges. Lorsque Suger voulut faire exécuter les pièces d'orfèvrerie destinées à l'abbaye de Saint-Denis, il fit venir des ouvriers rhénans; ceci semble prouver que l'école de Limoges n'était pas encore fondée en 1137.

Plusieurs savants prétendent trouver dans le portrait de Geoffroy Plantagenet, conservé au musée du Mans, le premier type de l'émail champlevé de Limoges; la fabrication de Limoges dans ce cas remonterait à la fin du XIIe siècle.

Constatons que vers le commencement du XIe siècle les artistes de Cologne fabriquaient des émaux cloisonnés dans le genre du reliquaire exposé par M. Seillière et de l'aigle si curieux découvert dernièrement à Mayence par M. Ch. de Linas.

Vers le commencement du XIIIe siècle, l'école de Limoges était à son apogée, comme nous le montre le magnifique calice de la galerie d'Apollon signé Alpaïs.

Nous avons au palais de l'Industrie les spécimens de toutes les fabrications; en dehors des pièces citées plus haut, Mme la comtesse Dzyalinska expose une croix byzantine fort ancienne, un Christ en émail est représenté sur la croix, recouvert d'une longue tunique, puis de nombreux émaux champlevés de Limoges. On peut facilement, en examinant ces pièces, suivre l'histoire de l'émail champlevé dans les deux écoles. A côté des émaux de Mme la comtesse Dzyalinska, nous rappellerons ceux de MM. Dutuit, Corroyer, et les belles reliures du savant si regretté de tous, M. Ambroise-Firmin Didot.

Les premiers émaux de ce genre n'offrent de métal sur toute leur surface que dans les traits du dessin; tout le reste, même le fond, est émaillé. L'exposition contenait de nombreuses pièces exé-

cutées de cette manière; des triptyques et une plaque d'évangéliaire à M. Dutuit, — fabrication de Limoges, du XIIe ou XIIIe siècle, — et les châsses en forme d'églises, à M. Stein. Dans la même salle Mme la comtesse Dzyalinska avait exposé une châsse en cuivre repoussé, avec des rehauts d'émail champlevés; cette châsse peut être attribuée au XIe ou au XIIe siècle; dans ce cas, elle serait un des plus anciens ouvrages de la fabrication limousine. M. Corroyer, de son côté, a réuni une série d'émaux rhénans et limousins pleins d'attrait pour tous. Nous avons été heureux de les admirer et nous félicitons vivement le savant architecte d'avoir fait une collection aussi intéressante.

Avec le XIIIe siècle, les émaux eurent bientôt le fond en métal plein; tel est le reliquaire rhénan d'un travail délicat et très fin de M. Stein, puis ensuite on trouva plus simple de réserver les carnations seules sur le fond de métal et d'en exprimer le dessin par la gravure et d'en émailler le fond seulement : M. Julien Durand avait exposé une plaque, représentant Jésus-Christ sur la croix entre la Vierge et saint Jean-Baptiste exécutée d'après ces principes.

C'est vers le XIIIe siècle, au moment où les procédés ci-dessus étaient communément employés, que l'on se servit d'un émail bleu noir connu sous le nom d'émail de niellure.

Au XIVe siècle, les figures ne furent plus du tout émaillées, les têtes de personnages furent souvent fondues et ciselées en relief et rapportées sur le métal; parfois tous les personnages en entier sont rapportés en relief, les yeux sont dessinés avec un émail noir, et enfin au XVe siècle, après cette dernière innovation, les émaux champlevés furent complètement abandonnés pour laisser la place aux émaux de basse taille ou translucides sur relief. Parmi les émaux champlevés, une des pièces les plus curieuses de l'exposition était un mors en bronze doré orné d'armoiries en émail; cette pièce de la collection de M. Stein est probablement unique.

Si l'on veut distinguer les émaux de Limoges de ceux du Rhin, on les reconnaîtra à plusieurs signes distinctifs, à leurs couleurs différentes d'abord. Le bleu lapis domine à Limoges, le bleu turquoise à Cologne. Les Limousins prennent le bleu pour couleur dominante, les Rhénans le vert; ils ont surtout le blanc pur, le noir vif et le rouge mat; leurs couleurs sont nuancées avec autant d'art que possible. Les Limousins ont le rouge purpurin demi-translucide, le vert tirant sur le bleu, et, dans leurs objets, le gros bleu est coupé de rouge et de vert; leurs couleurs sont plus vives que celles des Rhénans. Chez ceux-ci le dessin est plus habile et soumis à une influence plus byzantine, quoique le caractère général en soit souvent plus farouche qu'à Limoges. Comme le fait remarquer le président de l'exposition rétrospective, M. Darcel, c'est surtout dans le milieu savant des cloîtres que travaillaient les orfèvres allemands. Leurs produits sont presque toujours des œuvres de choix. Les scènes qu'ils représentent ont un caractère purement religieux et symbolique, expliqué par de longues inscriptions gravées et émaillées; tandis que les émailleurs de Limoges, au contraire, semblent travailler pour produire le plus économiquement possible et ils n'ont pas la science suffisante pour mettre les inscriptions de leurs confrères du Rhin.

Les émaux champlevés de ces deux écoles correspondent à l'art ogival et à la période de l'histoire appelée moyen âge.

Avec le réveil du goût en Italie, parut Jean de Pise. A cette époque, tous les grands hommes de l'Italie, Giotto en tête, s'efforcent d'élargir les limites étroites où l'art est enfermé par le hiératisme grec si raide et si peu vivant.

Tous cherchent à reproduire les beautés de la nature en remontant aux principes des anciens.

Jean de Pise, architecte et sculpteur, imprima une nouvelle direction à tous les arts du dessin, et, non satisfait des plaques émaillées de Limoges et du Rhin, il sut inventer, perfectionner et laisser à ses élèves les émaux de basse taille.

Le procédé de fabrication de cet émail consiste, comme nous l'avons vu, à verser des pâtes vitrifiables sur une gravure en intaille. Supposons, en effet, l'un de ces bas-reliefs d'un modelé à peine sensible, décorant souvent l'orfèvrerie du XIVe siècle. Versez de l'eau sur l'une de ces intailles et

observez-en l'effet produit. L'eau, étant plus épaisse dans tous les creux que dans les parties relevées, formera des ombres dans les premiers et des teintes claires dans les seconds; de plus, elle formera une surface unie sous laquelle disparaîtra l'intaille. Mettez de l'émail à la place de l'eau et vous aurez l'émail de basse taille.

L'émailleur se sert de la même poudre que pour les émaux champlevés; il la place avec la même pointe et passe au four de la même façon.

Dès 1286, Jean de Pise fit un parement d'autel et un calice recouverts d'émaux translucides; mais la pièce la plus importante de ces sortes d'émaux est le tabernacle d'Orvieto, exécuté en 1338 par Ugolino de Sienne.

Les émaux translucides continuèrent en Italie pendant les XIVe et XVe siècles.

L'exil des papes à Avignon avait introduit cet art en France, et Montpellier dut être le centre de cette fabrication.

Nous voyons à l'exposition la collection de paix, de M. Castellani. Elle nous montre quelques émaux translucides italiens de la fin du moyen âge et plusieurs nielles fort intéressants. MM. Corroyer et Stein avaient ainsi envoyé plusieurs émailleries sur bas-reliefs.

Un détail à noter : les émaux champlevés ont été employés de tout temps. Les émaux cloisonnés ont été longtemps délaissés, mais les procédés de leur fabrication ont été retrouvés il y a douze ans et immédiatement appliqués par deux maîtres de l'art, MM. Christofle et Falize.

C'est encore à M. L. Falize que nous devons d'avoir su recréer les émaux de basse taille, également disparus de l'industrie moderne. Ces émaux lui ont permis d'exposer les plus belles pièces d'art et d'orfèvrerie que contenait l'Exposition universelle de 1878.

Avant de quitter les émaux translucides, rappelons le bouclier et le casque de Charles IX, exposés au Louvre. Tous les sujets du centre y sont représentés en émaux de basse taille et ceux du tour en émail cloisonné ; ce sont probablement les seuls émaux cloisonnés de l'époque de la Renaissance.

Tandis qu'en Italie l'on pratiquait les émaux de basse taille, les ouvriers de Limoges ne restaient pas inactifs, et, vers la fin du XVe siècle, ils inventaient, à leur tour, les émaux peints ou émaux de peintre, et créaient là un de ces arts purement français, peut-être même l'art industriel le plus élevé et le plus complet par lui-même.

L'émail de peintre ne se fait plus comme les émaux translucides. L'émailleur commence d'abord à recouvrir la plaque qu'il veut peindre, avec une couche quelconque d'émail. Si elle est noire ou foncée, il dessinera le trait au blanc (c'est le cas des grisailles); si, au contraire, elle est blanche ou claire, le trait sera noir ou bistre. L'émailleur prend la poudre d'émail coloré, la mélange avec un vernis, en fait une couleur sirupeuse, et au moyen du pinceau ou de la spatule il reproduit son sujet absolument comme un peintre sur une toile. Lorsque l'émail passe au feu, les couleurs vitrifiables se fondent avec la couche préparatoire et le tout ne fait plus qu'un.

Je n'entrerai pas dans toutes les manières de procéder, aussi différentes dans la façon de traiter les émaux peints que dans celles de la peinture à l'huile. Chaque artiste a eu des procédés différents qui lui ont été propres; mais la base de la fabrication est celle indiquée plus haut.

Les premiers émaux peints de Limoges sont d'artistes inconnus; mais vers la fin du XVe siècle apparaît un des grands noms de l'histoire de l'art français : Nardon Pénicaud. Artiste de grand talent, il a exécuté de nombreux émaux et a créé une école que ses compatriotes et ses descendants ont successivement honorée jusqu'au XVIIe siècle.

Les émaux de ce peintre sont vifs de couleurs. Les carnations sont violacées, la souffrance semble être peinte sur la figure de chaque personnage. Les fonds sont rehaussés de gouttes d'émail en relief imitant des pierreries. L'on dirait, nous dit M. Darcel, que l'air maladif et affaibli des personnages semble encore refléter les souffrances horribles que fit naître la guerre de Cent ans.

Nardon Pénicaud eut dans Jean Ier Pénicaud un imitateur et un émule ; ses autres successeurs,

Jean II, Jean III et Jean IV, firent encore de belles œuvres, mais n'eurent point ce talent si puissant du chef de la famille.

Nous voyons Nardon se dévoiler tout entier dans le triptyque que Mlle Grandjean a exposé. L'art religieux et naïf s'y mêle à la grandeur de la conception et de l'idée. L'on est contraint de reconnaître dans cette pièce l'œuvre d'un talent supérieur.

L'œuvre de Nardon Pénicaud était encore représentée par un triptyque à M. Édouard André exécuté encore dans la façon roide du xve siècle. L'on pouvait apprécier le talent de Jehan Pénicaud Ier par les quatre plaques représentant la légende de sainte Valère à Mme la baronne de Lurcy : Les couleurs y sont vives et l'ensemble du sujet moins roide et plus naturel que dans les œuvres de Nardon.

Un très beau plat digne d'attirer l'attention, représentant l'enlèvement de Déjanire, dans la vitrine de M. Édouard André, donnait aussi une idée du talent de Jean III Pénicaud.

Peu après Nardon Pénicaud, un autre grand émailleur apparaît : Léonard Limosin, aussi chef d'école et chef d'une famille d'émailleurs. Avec lui l'art cesse de rester archaïque ; il reçoit l'influence de l'école de Fontainebleau et, sans cesser jamais d'être Français dans ses émaux, il emprunte au Primatice les grâces de l'Italie. Il est vif de couleur, il rehausse souvent ses émaux de paillons, comme dans ceux de la Sainte-Chapelle ; il invente le portrait en émail et nous laisse toute cette belle collection de grands personnages de la Renaissance.

Voyez le portrait du rhingrave et de la reine Louise de Savoie, — à M. André, — ou bien, le duc de Guise, François Ier et Catherine de Médicis [1], et bien d'autres encore. Les tons sont nets puissants et les chairs relevées de pointillés de bistre mis au pinceau.

C'est certes là un grand maître et un grand talent.

Après lui nous citerons Pierre Raymond, artiste de mérite à ses heures, mais plus souvent industriel ; citons cependant de lui le coffret de M. Stein, daté de 1540, et les plats de MM. Seillière.

Puis Pierre Courteys et Suzanne de Court, et terminons la série par Jean Laudin. De nombreux émaux fort remarquables sont arrivés jusqu'à nous sans avoir de paternité reconnue ; d'autres encore sont d'artistes moins célèbres que ceux que nous venons de citer.

L'exposition contenait de fort belles séries d'émaux peints. Nous citerons au hasard un plat en grisaille représentant Suzanne et les deux vieillards à M. Stein — de Pierre Courteys —, la suite d'assiettes signée Pierre Raymond à M. André, les salières et les flambeaux de MM. les barons Seillière, des plaques signées Jean Laudin, à M. Corroyer, d'autres sans attribution, à M. Castellani, une plaquette de François Laudin, à Mlle Grandjean et une représentation du Crucifiement attribuée à Jean II Pénicaud, à M. Tissot ; un triptyque du xve siècle signé Monvœrni, à Mme la comtesse Dzyalinska, et celui non moins beau de M. Leroux ; enfin toute la série de boîtes, coffrets et appliques de M. Stein.

De nos jours les émaux peints sont exécutés avec grand talent par plusieurs artistes.

Nous citerons MM. Popelin, Lepec et Grantome.

En terminant, nous nous permettrons une observation.

Excepté les émaux champlevés, les autres émaux oubliés pendant un long laps de temps ont été retrouvés et exécutés, et ont porté l'art de l'orfèvre et du bijoutier à un haut degré de perfection inconnu depuis longtemps.

Un seul fait a permis aux infatigables chercheurs de l'art de les retrouver et de les reproduire : les expositions rétrospectives, et surtout celle de l'Union centrale.

Ainsi nos derniers mots seront des félicitations à tous les rénovateurs de l'émail : Christofle, Falize et Popelin. En rappelant les découvertes nouvelles des anciens procédés des vieux émail-

1. A MM. les barons Seillière.

leurs, nous avons voulu montrer qu'avec l'étude approfondie de l'antiquité et la perfection des procédés actuels nos artistes et nos industriels n'abordaient plus aucun problème artistique de l'antiquité sans le résoudre.

CHAPITRE V

BRONZES, ARMES, BIBELOTS D'ÉTAGÈRES, FERS ET ÉVENTAILS

Le bronze remonte à l'époque la plus ancienne; mais nous ne nous étendrons pas sur les produits de l'antiquité, nous en avons parlé à un autre moment.

Au moment de l'invasion des barbares, le goût des anciens pour les bronzes existait encore en Italie. Il s'était conservé également dans les Gaules durant toute la période mérovingienne, et, à Constantinople, la sculpture en bronze n'avait jamais cessé d'être en pratique : les fondeurs furent les seuls artistes que les empereurs iconoclastes ne persécutèrent pas. Ainsi lorsque Didier, abbé du Mont-Cassin, voulut au XIe siècle faire couler des portes en bronze, il dut s'adresser à des ouvriers de Constantinople.

Charlemagne, d'après la chronique de Moissac, fit aussi exécuter des portes en bronze pour le monastère d'Aix-la-Chapelle. Mais avec le grand empereur disparut en Occident la pratique de l'art du fondeur, et ce fut seulement vers le commencement du XIe siècle que l'on vit renaître cette industrie. Le plus ancien monument en bronze du moyen âge est la porte de la cathédrale de Mayence. (XIe siècle). On conserve aussi dans l'église de Saint-Remy, à Reims, quelques fragments du magnifique candélabre de cette église : il avait été exécuté vers la fin du XIe siècle. Enfin, en 1140, Suger faisait exécuter en bronze les portes de l'abbaye de Saint-Denis.

Depuis cette époque jusqu'à celle de la renaissance, le bronze fut employé par les artistes pour la décoration des monuments et même quelquefois pour des objets de culte.

Avant de parler des pièces d'art de bronze, rappelons ses moyens de fabrication.

Il en existe plusieurs : la fonte de l'objet à pièces rapportées ou à la cire perdue.

Dans le premier cas, lorsque la maquette est exécutée, on modèle sur elle-même, par parties, le moule dans lequel on doit couler. Une fois toutes les parties de ce moule obtenues, on les réunit et on les ajuste; on obtient ainsi le creuset dans lequel la pièce sera coulée : pour que les parties en subissent ni ébranlement ni disjonction entre elles, on entoure le moule de cercles en fer, vissés à fond : ils empêchent au moment de la fonte toute espèce de réaction. Pour que la statuette soit plus légère, on ne la fabrique jamais en bronze massif. Dans le milieu du moule on introduit une forme générale de l'objet en terre, c'est ce qu'on nomme le noyau.

Le noyau est maintenu au milieu du moule par des fils en laiton; le bronze versé vient donc occuper l'espace compris entre le moule et le noyau. On le laisse refroidir, on brise ensuite le moule et l'on retire enfin la pièce. Le sculpteur et le ciseleur ont alors à enlever toutes les saillies occasionnées par les coutures du moule.

Insistons sur ce point. Un moule pour une statuette en bronze ne sert jamais qu'une fois, il faut toujours le briser pour en retirer la pièce.

La seconde façon de traiter le bronze est celle qui est employée pour les pièces les plus fines. On exécute le moule sur la maquette de la même façon que pour la première manière; mais cette maquette est en cire extérieurement, c'est-à-dire dans toute la partie qui doit être en bronze dans l'objet terminé — tout l'intérieur de la maquette étant en terre, — le moule est donc pris sur la cire :

on le met au feu après l'avoir percé à un endroit quelconque pour permettre à la cire de fondre et de couler par ce trou.

Après l'opération, aussitôt le moule refroidi, on verse le bronze liquide qui vient occuper exactement la place de la cire entre le noyau de terre toujours maintenu à sa place par des fils de laiton, et le moule lui-même. Tandis que, dans la fonte ordinaire, la jonction des parties du moule laisse toujours sur la pièce des traces de nature à déprécier l'objet, dans la fonte à cire perdue le moule étant d'une seule pièce, la fonte n'a aucune défectuosité et donne la reproduction exacte et sans couture du modèle.

La fonte à la cire perdue a un grand défaut : si la pièce ne réussit pas, il ne reste plus de maquette et il faut entièrement recommencer l'œuvre du sculpteur. C'est de cette façon qu'a été modelé et fondu le Persée de Benvenuto Cellini. Les collections particulières renferment malheureusement peu de pièces de bronze fondues au moyen âge; cependant le musée de l'Union centrale en possédait quelques-unes : un Christ du XIIIe siècle à M. Georges Bal et les plaquettes de M. Courajod. MM. Corroyer et l'abbé Grimot, curé de l'Isle-Adam, avaient aussi envoyé des spécimens de la fabrication gothique, fort curieux en raison de leur ancienneté; nous citerons un encensoir, avec sa chaîne, du Xe siècle, un autre du XIIIe siècle et un chandelier d'autel à trois branches, — reproduit par Didron. — Tous ces objets sont intéressants pour les amateurs et même amusants pour les curieux en raison de leur forme souvent extraordinaire.

En Italie, tous les grands sculpteurs de la première phase de la renaissance (XVe siècle) s'occupèrent du bronze; l'exposition rétrospective nous en montre plusieurs de cette époque dues à des artistes italiens. La plaquette en bronze de M. Édouard André est une des plus belles œuvres de Donatello. Elle représente le *Martyre de saint Sébastien;* regardez le modèle, la pureté de la ligne, la grandeur et la dignité de chacun des personnages, et vous retrouverez dans cette pièce de toute beauté les qualités du grand maître. Saint Sébastien est représenté debout, attaché à un arbre, le haut du corps et la tête penchée en avant, et, comme en extase devant lui, des archers tendent leurs arcs et sont tout prêts à lâcher la flèche.

Cette pièce a été fondue et reprise en ciselure après la fonte. Après ce bronze de Donatello, les plaquettes de Riccio à M. G. Dreyfus trouveront naturellement leur place, l'une représente l'ensevelissement du Christ, l'autre une famille de satyres.

Le XVe siècle nous présente encore deux statuettes en bronze à M. Bazilewski, un Amour debout et tenant dans sa main une corne d'abondance; il est modelé largement, avec un caractère archaïque très prononcé et encore presque grossier; mais le sentiment en est grand, la statuette est d'un bel effet, et l'expression de sourire de la physionomie de l'enfant est charmante. En second lieu, l'enfant au colimaçon est moins archaïque; il est plus fini et plus agréable à la vue. Tous les détails sont traités avec une grande énergie et en même temps beaucoup de délicatesse. Ces deux pièces ont comme un cachet tout à fait particulier; il semble que l'époque de leur production, où l'art était toujours si pur et si naïf, leur a laissé quelque chose de sublime et de sauvage en même temps. Vers cette époque, des artistes français se mirent aussi à faire des statuettes de bronze; l'une d'elles représente *Jeanne d'Arc;* elle est d'un grand intérêt, car son auteur a pu connaître la pucelle d'Orléans de son vivant; elle fait partie aujourd'hui de la collection de notre ami et confrère M. Odiot.

M. Bischoffsheim a exposé sa merveilleuse collection de bronzes. On y voit plusieurs pièces usuelles du XVe siècle : un coffret et deux flambeaux. Ces deux dernières pièces se composent, l'une d'un satyre agenouillé, l'autre d'un satyre debout portant tous deux un chandelier. Ces flambeaux ont dû être exécutés dans le centre de l'Italie vers la fin du XVe siècle. On y retrouve des détails d'ornementation charmants, tels que Ghirlandajo et Philippo Lippi en ont souvent représenté dans leurs peintures.

Nous ne quitterons pas le XVe siècle sans parler de la réduction de la statue de Marc-Aurèle (au

Capitole) exécutée également à cette époque par un artiste italien inconnu; elle fait partie aujourd'hui de la collection de M. Courajod.

Avec le XVIe siècle il faudrait rappeler tous les beaux bronzes de la collection du château de Mello à MM. Seillière, et tous les jolis envois de M. Reinach, la lionne de Mme Thuret et les plaquettes si connues et toujours si admirées de M. G. Dreyfus, parmi lesquelles nous citerons un bas-relief de Peter Wischer représentant Orphée et Eurydice. Rappelons en passant un buste en bronze de grandeur naturelle représentant un seigneur vénitien, vêtu d'un riche costume et portant toute sa barbe; le piédestal porte le nom « Antonius Gallus »; la patine est d'un noir très accusé. Plus loin, le groupe si remarquable d'André Fries, représentant *la Gloire terrassant le Vice;* la Gloire sous les traits d'une femme nue, est debout; elle tient une couronne de son bras gauche et s'appuie, de son bras droit, sur une autre femme.

L'élève de Jean de Bologne s'est réellement surpassé; dans cette œuvre d'art il a su donner à la figure de la Gloire une dignité et une énergie remarquables.

Quant aux bronzes des XVIe et XVIIe siècles de M. Bischoffsheim, il faudrait avoir le temps de les signaler tous et de faire la description de chacun; mais l'espace nous manque et c'est avec regret que nous abandonnons la Bacchante, Psyché et l'Amour, Caïn et Abel et tant d'autres belles choses; M. Bischoffsheim est avant tout amateur du beau, et sa collection ne renferme pas une pièce médiocre.

En quittant le XVIe siècle, nous tombons dans la décadence du fondeur de bronze. Quelle différence entre toutes les reproductions de l'antique que nous ont laissées les XVIIe et XVIIIe siècles et toutes les belles pièces d'art des XVe et XVIe siècles.

Autant ces dernières sont d'une conception belle et franche et sont rendues avec grandeur et dignité, autant les pièces des XVIIe et XVIIIe siècles sont compassées et raides; on dirait qu'elles font antichambre à Versailles dans le salon de l'Œil-de-bœuf; elles sentent toutes la cérémonie et l'étiquette.

Avec l'empire il y eut comme une renaissance de l'art du bronze : Thomire fut la personnification de ce relèvement. L'exposition contenait des pièces de cette époque. Je citerai une tête de cariatide très belle et quelques pièces décoratives provenant du palais de Saint-Cloud à M. Dupont-Auberville et une statuette d'enfant attribuée à Bosio, pleine de grâce et de charme, à M. Gasnault.

Depuis le règne de Louis XIII, le mobilier fut rehaussé de pièces ornementales de bronze, doré en général; Boule fut le premier maître en ce genre.

M. Stein avait tenu à faire connaître le talent de cet artiste : il a présenté un bureau en écaille incrusté de dessin de cuivre et rehaussé d'ornements de bronze.

Sous Louis XV, le bronze fut encore employé avec plus de profusion, MM. Stein et Beurdeley en avaient exposé de nombreux spécimens, les uns signés de Riesener et d'autres de Gouthière.

M. Dupont-Auberville n'a pas cherché à faire une collection de meubles; mais il a voulu reconstituer l'histoire de la ciselure et du bronze.

Plusieurs vitrines étaient consacrées à ses objets. La première était remplie de ciselures françaises et italiennes du XVIIe siècle.

Plusieurs pièces de Gouthière, de Jeanet ou de Clodion, statuettes, groupes, vases ou plaquettes, représentaient le XVIIIe siècle.

Et enfin, Thomire personnifiait par ses œuvres l'époque de l'empire.

MM. Chamouillet, le baron Gérard et Delaherche complétaient cette partie de l'exposition du métal.

II

Nous avons parlé plus haut des armes des peuples de l'antiquité. A l'invasion des barbares, les armes des rois mérovingiens étaient en même temps un instrument de combat et un objet de luxe.

Les armes de Chilpéric et l'épée de Charlemagne sont les types que nous ont laissés les époques mérovingiennes et carolingiennes.

Jusqu'à l'époque des croisades, les épées des rois et des grands seigneurs étaient couvertes de pierreries; elles ne devinrent plus simples qu'avec les grandes expéditions lointaines du XIe et du XIIe siècle.

L'exposition rétrospective contenait une collection splendide d'épées du moyen âge, prêtées par le musée de Saint-Omer.

On pouvait y voir la transformation successive des épées de nos ancêtres au moyen âge. D'abord la poignée est courte avec un pommeau en cuivre rond aplati des deux côtés, la garde est droite et avec la lame forme une croix régulière. La lame est épaisse, lourde, très large; elle est décorée souvent de caractères damasquinés en or.

Au XIVe siècle, l'épée devient moins massive, la poignée est plus longue, le pommeau a la forme d'une poire et la lame est plus effilée. Au XVe siècle, l'épée devient presque légère. C'est celle qui a précédé le glaive de l'époque de Charles VIII et de Louis XII. Avec la renaissance nous quittons ces instruments lourds et pesants pour retrouver la véritable épée française à la garde découpée et formés de filets courtournés avec élégance.

Cette sorte d'épée a duré longtemps; elle fut en usage sous les guerres de religion et sous Richelieu durant la guerre de Trente ans; nous la retrouvons encore à l'époque de la Fronde entre les mains des derniers défenseurs de l'indépendance de la noblesse. C'est l'épée de l'apogée de la gloire française, c'est celle d'Henri IV à Arc et à Ivry, c'était celle de Turenne en Alsace et celle du grand Condé à Rocroy; elle a eu au moins le bonheur pendant sa longue existence de ne point voir de défaites infligées à la France, et lorsqu'elle cédait la place à l'épée de cour, c'étaient Turenne et Condé qui lui donnaient leurs dernières faveurs. Après elle, c'est la petite épée des courtisans et des petits abbés, c'est le XVIIIe siècle qui succède au grand siècle, c'est le joli qui succède au beau. La poignée en est toujours soignée; elle est généralement en métal très finement travaillé; la plus jolie que nous ayons admirée appartient à M. Le Breton, directeur du musée de Rouen; elle est en acier, très finement ciselée, et date du commencement du règne de Louis XIV. Toute une vitrine était pleine des épées du XVIIIe siècle; il y en avait de fort jolies à côté d'autres moins bien travaillées, mais curieuses par leur histoire.

Ainsi M. Paul Besnard avait exposé l'épée des gardes du roi; M. C. Breton, un sabre de garde consulaire, et de nombreux sabres ou glaives de l'époque de la Révolution; M. le comte Guérin, une épée wallonne très curieuse et une épée de garde du corps; M. Le Chevalier-Chevignard, une épée, à la lame gravée, fleurdelisée et à la croix de Savoie, la garde en fer ciselé incrustée d'or d'un très joli travail français, du XVIIIe siècle, et M. Rouillard, un sabre de mousquetaire de 1638. Enfin de nombreux sabres ou épées à MM. Bouglé, de La Londe, Cinot et Léon George complétaient la série des armes blanches. Le poignard de M. Delaherche mérite qu'on ne l'oublie pas : c'est un stylet milanais à tête casquée au pommeau, en acier ciselé, avec sa gaine, digne d'attention à tous les points de vue; dans une vitrine voisine toute une collection de poignards à M. Renucci semblait faire suite au stylet de M. Delaherche et offrait aux visiteurs les spécimens des poignards de tous les pays et de toutes les époques.

Exposition de l'Union Centrale (1880) A Quantin Imp Editeur

VASE EN BRONZE CHINOIS

Collection de M E Lansyer

Après les armes blanches les armes à feu. En tête le joli petit pistolet en cuivre doré et ciselé de M. Fauré Le Page. Le fusil revolver de M. Read, les pistolets des XVIIe et XVIIIe siècles de tous nos grands amateurs. MM. le comte Guérin, Breton, Paul Besnard et Nollet.

M. Jacquet, le peintre du *Menuet* et de la *Rêverie*, a exposé une série d'armures très remarquables : d'abord un heaume du XIe siècle, très curieux par sa forme en pointe et semblable à ceux de la tapisserie de Bayeux. Cette pièce est d'un grand intérêt archéologique et surtout fort rare; toute la salle de la Renaissance était décorée d'armures du XVIe et du commencement du XVIIe siècle, appartenant au même artiste; citons en passant une armure maximilienne complète, avec ses cannelures qui la rendent si décorative. D'un autre côté, une armure de la fabrique de Pise, du XVIe siècle, très finement travaillée; en face l'armure des Suisses, avec des raies noires, à M. G. Didot. Là encore nous trouvons l'armure toute noire de Maurice de Nassau, à M. Jacquet.

On sait que le célèbre capitaine portait sur cette armure une écharpe jaune; il semble en la regardant que l'on désirerait voir le contraste que devait faire naître la présence des deux grands capitaines du commencement du XVIIe siècle, Maurice de Nassau et son rival Spinola. Nous regrettons que le propriétaire de l'armure noire n'ait pas usé de son talent ordinaire, toujours si sympathique aux admirateurs de la beauté, pour nous représenter ces deux grands capitaines dans l'une des circonstances où ils ont dû se rencontrer; l'un avec son armure sombre décrite plus haut, entouré de tout son état-major vêtu de la même façon; l'autre, Génois au service de l'Espagne, vêtu avec toute la richesse des généraux de ce pays, recouvert d'or, d'émaux et même de pierreries, et accompagné d'officiers qui devaient porter les plus belles et surtout les plus riches pièces de l'Armeria Real de Madrid ou des musées de Munich et de Turin.

C'est dans ces deux villes que nous renverrons tous ceux qui désirent étudier plus spécialement les armes, ainsi qu'à notre musée d'artillerie si peu connu, mais si intéressant.

III

L'Exposition rétrospective contient aussi des quantités d'objets d'étagères, tels que tabatières, montres, et autres objets connus généralement sous le nom de bibelots. C'est là où règne en maître le XVIIIe siècle.

En premier lieu, la collection de tabatières et de miniatures de M. André; les noms des plus célèbres miniaturistes de l'époque s'y trouvent apposés. Van Blarenberghe, Dumont, Hall, Augustin, Isabey, etc. Les miniatures sont montées dans des cadres qui sont chacun des petites merveilles. D'autres forment le dessus de tabatières merveilleusement ciselées; ces tabatières sont souvent des pièces de joaillerie où les pierres viennent disputer à l'or ciselé l'éclat et la richesse. Nous rappellerons ces deux boîtes ovales, l'une en cornaline ornée d'un médaillon en relief représentant deux enfants jouant; le bec est orné de brillants et d'émeraudes, elle est de l'époque Louis XV; l'autre, de l'époque Louis XVI, est en or guilloché émaillé en vert; le dessus et le pourtour ornés de médaillons peints en grisaille sur émail; puis, au même amateur, des montres, des écrins et des ciseaux, certainement ces objets ont tous figuré sur la table à ouvrage d'une jolie marquise; et enfin la boîte à parfums en galuchat, décorée d'ornements rocaille en or ciselé, merveille de goût et de délicatesse, terminera la nomenclature de la collection de cet amateur distingué. A côté de cette collection se trouvent mille bibelots d'étagères, montres, cassolettes, boîtes à épingles, nécessaires de dames, cachets et même bijouteries diverses qui sont le bonheur de nos amateurs d'aujourd'hui et l'ornement habituel des boudoirs de nos plus jolies Parisiennes. Nous citons au hasard les montres de MM. Edmond About, Christofle, Target, Van Raalte, la bonbonnière de M. Bis-

choffsheim, les jolies objets de MM. Wasset et Féral et enfin la collection de M. Van Heddeghem.

Avant de parler de l'orfèvrerie, nous rappellerons les collections de fer forgé de MM. Moreau et Recappé. Nous y verrons successivement le moyen âge travailler le fer, en faire des grilles, des lanternes, des coffrets, et en un mot s'en servir pour tous les objets de la vie usuelle. Les pièces les plus remarquables sont les grilles si décoratives à fond de lobes ou bien le pupitre de M. Peyre et les lanternes charmantes de forme et si décoratives dans leur ensemble à M. Recappé ; le lustre Louis XIII de M. Devrez, les serrures de M. Conti et le soufflet de M. Ségard ; avec la Renaissance nous trouvons les deux devants de foyer et toute la collection de clefs formant une suite des plus complètes de M. Moreau. Le XVe siècle s'est surtout distingué dans l'industrie du fer, la merveilleuse serrure allemande de M. Antiq en est la preuve.

Les fers de M. Delaherche méritent aussi l'attention ; nous y trouvons une collection de petits bas-reliefs en fer repoussé et damasquiné, destinés probablement à la décoration d'un meuble ou d'un coffret.

Le dernier bibelot dont nous parlerons sera l'éventail.

Mme la baronne de Page a exposé une partie de sa collection pour montrer l'application du métal à la décoration de l'éventail.

On sait qu'avec la fin de la Terreur la société française, longtemps privée de toute espèce de distraction, s'était jetée avec fureur dans toutes les occasions de plaisir qui lui étaient offertes. Fatiguées de la barbarie, les femmes portèrent toutes leurs inspirations vers les folies du luxe et vers les prodigalités. On vit alors Mme de Beauharnais, Mme Récamier et Mme Tallien tenir le sceptre de la mode : ce sceptre fut naturellement l'éventail.

Mme de Page a exposé un éventail ayant appartenu à Mme de Beauharnais et un autre à Mme Récamier. Sous le Directoire, les éventails étaient en crêpe ou en soie, décorés de paillettes, la monture était en cèdre ou en gris moucheté des Indes ou bien encore en ivoire ou en nacre. Les éventails des élégantes qui allaient l'après-midi faire un tour de promenade au petit Coblentz étaient généralement de crêpe noir, lamés de paillettes d'argent ; c'était l'éventail des victimes, ainsi nommé parce qu'il était noir, en signe de deuil. Mais vers la même époque, dans les soirées chez Barras, chez Mme Tallien et chez bien d'autres merveilleux ou merveilleuses, l'éventail blanc avec paillettes régnait en souverain ; souvent même en souvenir du conquérant de l'Égypte, que l'on appelait déjà de toutes parts comme un sauveur, les éventails représentaient des palmiers et des pyramides. C'est un de ceux-là, ayant appartenu aux deux grandes dames citées plus haut, que l'on a pu admirer à l'Exposition.

CHAPITRE VI

L'ORFÈVRERIE ET LA BIJOUTERIE

I

L'orfèvrerie est à coup sûr la plus noble des industries, d'abord par la valeur même des matières qu'elle met en œuvre et surtout par le talent et les connaissances toutes particulières qu'elle exige de ses adeptes.

L'orfèvrerie fut même le grand art des époques où les métaux étaient la seule fortune mobilière. On en tirait gloire en l'exposant aux yeux de tous, et ensuite dans des moments pressants, on

l'envoyait à la fonte pour en user comme de numéraire; plus tard, aux xve et xvie siècles, ce fut dans des ateliers d'orfèvrerie ou de bijouterie que les grands génies de l'histoire des beaux-arts étudièrent les premiers principes du beau.

Depuis Léonard de Vinci jusqu'à Benvenuto Cellini, tous les grands maîtres italiens furent orfèvres. A partir de la Renaissance l'orfèvrerie a toujours été exercée par des artistes, et aujourd'hui encore nous nous plaisons à reconnaître et à célébrer le talent de ceux qui sont passés maîtres en cet art.

L'orfèvrerie remonte à la plus haute antiquité [1].

Le plus ancien monument que l'on ait rencontré remonte à l'an 1700 avant Jésus-Christ. C'est la barque exécutée en or et argent et retrouvée dans le tombeau de la reine Aah-Hotep; mais il existe encore un monument écrit relatif à l'orfèvrerie beaucoup plus ancien. C'est le passage de la Bible écrit par Moïse, où Dieu commande à ce dernier l'arche d'alliance et tous les objets d'or destinés au culte. Le nom même des deux principaux orfèvres juifs qui firent ce travail nous a été conservé : Besalel et Oholiab.

Mais tout permet de supposer que l'orfèvrerie comme l'architecture et la sculpture existait en ce pays bien avant Moïse. Après la construction de l'arche d'alliance, les Juifs ne cessèrent de pratiquer l'orfèvrerie. La Bible nous raconte la fabrication du veau d'or, puis la construction du temple de Salomon par Hiram.

Cet architecte était également orfèvre si l'on en croit la Bible. D'après la description de toutes les merveilleuses pièces d'or du temple de Salomon, l'art de l'orfèvrerie devait être très avancé en Judée et en Phénicie, la patrie d'Hiram. Les bas-reliefs assyriens nous ont donné de nombreuses reproductions des pièces d'art des peuples de l'Asie dans l'antiquité, et le bas-relief de l'arc de Titus représentant son triomphe donne exactement la reproduction du chandelier aux sept branches : c'est le seul type d'orfèvrerie juive qui reste aujourd'hui.

II

Chez les Grecs, l'orfèvrerie était en honneur dès la plus haute antiquité. Homère, dans la description du bouclier d'Achille, nous donne une idée de la fabrication grecque à cette époque reculée. La légende ne nous a-t-elle point aussi rapporté que, pour faire une coupe du galbe le plus pur, un orfèvre n'avait rien trouvé de mieux que de la modeler sur le sein de la belle Hélène?

Le culte du beau, si en honneur chez les Grecs, leur fit bientôt donner à l'orfèvrerie une valeur bien supérieure par le goût et l'art que par la richesse de la matière. Ils s'adonnèrent à cet art avec passion et leurs plus grands artistes furent orfèvres comme les Italiens du xvie siècle. Phidias, le plus célèbre de tous les sculpteurs grecs, travaillait l'or, l'argent et l'ivoire; malheureusement sa fameuse statue de Minerve a été détruite; mais, grâce au duc de Luynes et à MM. Simart et Duponchel, dont nous saluons ici la mémoire, la Minerve chryséléphantine a été reconstituée, et nous pouvons l'admirer dans le château de Dampierre.

L'histoire nous a conservé le nom de nombreux orfèvres grecs; les pièces d'orfèvrerie de ce pays sont devenues fort rares : il n'en reste qu'une seule collection découverte dernièrement à Hil-

1. L'orfèvrerie et la bijouterie ont de tels points de ressemblance que nous parlerons de ces deux arts simultanément.

desheim. Elle est probablement due à la main d'ouvriers grecs travaillant à Rome ; elle peut remonter au IIIe siècle de notre ère. Ce trésor se composait de soixante-dix objets dont le plus remarquable est une patère, c'est-à-dire un plat creux décoré au centre de ciselure en relief; le style de cette pièce permet de supposer qu'elle est la reproduction d'une pièce antique de la meilleure époque grecque. Elle est décorée sur la bordure d'un dessin d'ornementation, et au centre Minerve est représentée en relief.

A Rome, l'orfèvrerie fut en honneur dès la fin de la république ; la conquête de la Grèce permit aux consuls, aux dictateurs et aux généraux vainqueurs de faire travailler pour eux les artiste du pays conquis.

Les auteurs latins nous apprennent qu'à cette époque on ne se contentait pas de se servir dans les repas d'orfèvrerie nouvelle, mais qu'à l'exemple des amateurs de notre époque tous les grands seigneurs de Rome faisaient des collections d'objets anciens. Cicéron, dans ses *Verrines*, nous parle longuement de tous ces objets d'art amassés par le fameux proconsul Verres, et Martial, dans ses *Épigrammes*, raconte combien il était ennuyeux dans tous les dîners de son temps d'entendre répéter par l'amphitryon la généalogie interminable des coupes dans lesquelles chaque convive buvait les grands crus de l'époque. Peut-être la plupart des pièces de ces collections étaient-elles comme dans les grandes collections d'aujourd'hui des pièces fabriquées par des artistes de l'époque et vendues comme anciennes par de trop habiles brocanteurs.

Avec l'Empire, le luxe se développa encore davantage : les artistes grecs continuèrent à fabriquer, et si l'art perdit de sa pureté, l'orfèvrerie se développa en quantité extraordinaire et le luxe devint tellement exagéré que les impératrices en arrivèrent à faire ferrer leurs chevaux avec de l'or et de l'argent.

Au milieu de cette débauche d'orfèvrerie, les artistes eurent encore des inspirations élevées, et plusieurs spécimens de leurs goûts et de leurs talents nous sont restés et peuvent se faire admirer dans nos musées.

Il nous reste le plat du musée de Rennes et la trouvaille de Bernay pour nous donner une idée de cette industrie au milieu de l'Empire. Mais si, dans les collections particulières, il ne se rencontre pas d'objets d'orfèvrerie antique; au contraire, les bijoux conservés dans les tombeaux et découverts de nos jours sont souvent entrés dans les vitrines de nombreux amateurs.

Mme la comtesse Dzyalinska possède une agrafe en bronze d'une époque préhistorique : elle est formée de deux cercles accolés, produits par des fils de bronze enroulés en spirale. L'enroulement d'un fil se retrouve souvent dans les bijoux antiques, dans les bracelets de M. Egger entre autres. Les bijoutiers des peuples barbares s'inspiraient évidemment des dessins que leur fournissait la nature, et l'idée première de ces spirales n'est autre que le coquillage le plus commun.

C'était à M. Danicourt qu'il avait été donné de représenter l'époque gauloise et romaine en fait de bijoux : sa collection comprenait une petite tête de femme en or merveilleusement ciselée, de la bonne époque romaine; une boucle en argent damasquinée d'or, travail mérovingien archaïque très pur, d'un dessin fort curieux et extraordinaire d'exécution et de conservation, trouvée par lui en Picardie; plusieurs bagues en or, et surtout une bague romaine portant un chaton avec les mots : *Si vis*. Cette inscription n'a pas besoin de commentaire et nous montre qu'à Reims, où elle a été découverte, il y avait déjà des idées galamment exprimées. Cette suite de bijoux forme un ensemble curieux, qui s'offre pour la première fois aux yeux du public et fait grand honneur à son propriétaire, M. Danicourt.

Jusqu'à l'invasion des barbares, l'orfèvrerie n'avait point employé de pierres. Aucune pièce de cette époque ne nous a montré l'emploi de gemmes destinées à rehausser la valeur des objets d'or ou d'argent. Avec les barbares, au contraire, apparaît l'enchâssement des pierres dans les pièces d'orfèvrerie; et déjà auparavant, comme nous l'apprend Pline, les Egyptiens, au lieu de ciseler l'argent, le décoraient de peintures au moyen de l'oxydation. Ils mêlaient, dit-il, à l'argent un tiers de

cuivre fin de Chypre avec du soufre, et faisaient ensuite passer le tout au feu. Nous avons tenu à noter ce détail pour bien montrer que les procédés d'oxydation de l'argent étaient employés dans l'antiquité.

L'orfèvrerie mérovingienne nous donne les premiers exemples de l'application des pierres à l'orfèvrerie : les armes de Childéric se reconnaissent à ce caractère; des tables de pierre ou de verre coloré sont serties dans des cloisons d'or, de façon à former des bordures à la pièce; parfois aussi ces gemmes sont serties en relief et entourées d'ornements filigranés.

M. Egger et Mme la comtesse Dzyalinska ont exposé une croix et une boucle mérovingiennes; toutes deux sont exécutées de la même façon. Dans une sertissure d'or sont enchâssés des morceaux de verre antique taillés comme des pierres. Dans un genre différent nous rappellerons la boucle mérovingienne de M. Danicourt dont nous avons déjà parlé.

Le principal orfèvre de l'époque mérovingienne dont nous ayons conservé le nom est saint Éloi. Le grand orfèvre ne nous a rien laissé en fait d'œuvres personnelles; plusieurs pièces qui lui sont attribuées ne sont point d'une authenticité suffisante; mais l'abbaye de Chelles possédait encore au XVIIe siècle un calice dont personne ne lui a jamais contesté la paternité; nous avons encore le dessin de ce calice : il était bas sur son pied et décoré de couleurs sur or fin; l'aspect de la gravure ne permet pas de supposer comment était obtenue cette décoration en couleur. Une des pièces les plus curieuses connues de la période carlovingienne est la couronne de Charlemagne conservée à Vienne. Citons encore la statue de sainte Foy conservée dans le trésor de Conques.

En Italie, l'art était aussi assez développé; mais à l'époque des Carlovingiens l'impulsion industrielle partait de Constantinople.

L'orfèvrerie n'avait pas été non plus complètement inconnue aux peuples barbares de l'Orient dans l'antiquité; un diadème scythe, découvert il y a peu de temps sur les bords du Don, et les poêlons à jour conservés dans le trésor de Petrossa, sont des pièces dont l'origine nous paraît incontestable. Le style, le procédé de fabrication employé, les sujets d'ornementation, les reproductions d'animaux du Caucase et de l'Oural, inconnus dans nos pays, prouvent absolument leur origine. Ces pièces sont curieuses; le caractère barbare et le travail particulier qu'elles ont nécessité sont les plus vifs attraits pour les amateurs et les artistes.

Avec l'an 1000, l'orfèvrerie qui, durant toute la période carolingienne était restée à peu près dans le marasme, se réveilla et eut deux grandes écoles en Europe, l'école du Rhin et l'école de Limoges.

Suger, le grand protecteur des arts au commencement du moyen âge, fit venir des orfèvres de différents côtés; et c'est à lui que nous devons toutes les pièces d'orfèvrerie que nous admirons à la galerie d'Apollon. Rappelons en passant le ciboire signé Alpaïs, de Limoges, le ciboire de saint Remi, à Reims, le vase de sardoine, monté en vermeil et garni de filigranes, et un vase antique, en cristal de roche, portant le nom d'Éléonore d'Aquitaine, et qui fut donné par le roi de France à Suger.

L'exposition rétrospective nous offrait plusieurs spécimens de l'orfèvrerie du moyen âge. Les nombreuses pièces religieuses de Mme la comtesse Dzyalinska, de M. Dutuit, de M. Stein et de M. Corroyer, peuvent représenter fidèlement l'histoire de l'orfèvrerie au moyen âge; les triptyques, les reliquaires, les croix, les custodes et les calices sont tous inspirés de l'art byzantin.

L'Allemagne et la France s'emparèrent de cet art, se l'approprièrent et s'en firent bientôt un qui leur était propre. D'abord nous voyons les figures hiératiques, raides et sans aucune espèce de vie, rehaussées généralement de filigranes. Telles sont les reliures si remarquables de M. Didot; l'une d'elles a un bas-relief en ivoire sculpté au centre; tout autour des grandes plaques de métal ornées de cabochons avec des dessins de plantes grimpantes, exécutés en filigranes. Avec le XIVe siècle les figures d'orfèvrerie deviennent moins raides; de dessinées en creux qu'elles étaient dans le métal, elles furent exécutées en relief au repoussé. A côté de ces objets où se trouvaient de nombreuses figures humaines, existaient en même temps des pièces purement décoratives, ayant souvent

la forme de monument gothique, bien supérieures au point de vue de l'art : tel est le reliquaire de la Sainte-Chapelle, conservé à la galerie d'Apollon.

En Espagne, par suite de la lutte constante des indigènes contre les Maures, l'art chrétien avait pris de ces derniers un caractère original que l'on ne retrouve point ailleurs. Nous en avons un type fort remarquable dans le calice exposé par M. Stein; il provient de la cathédrale de Tolède. Le nœud est orné de symboles évangéliques, entouré d'entrelacs. Il est bas sur son pied, de forme complètement ronde à la panse, le pied évasé en lignes courbes, régulières ; au bas une inscription fort curieuse au point de vue de l'épigraphie, les caractères en sont nets et ont un charme particulier : on y voit la signature de l'artiste : *Pelagius abbas me fecit.*

Avec le XIVe siècle, l'art se dégagea tout à fait de ses formes raides, dernières inspirations de Byzance, pour prendre plus de moelleux et représenter des êtres réellement vivants. Le type principal de ce progrès est la Vierge d'argent conservée au Louvre, connue sous le nom de Vierge de Jeanne d'Évreux.

L'art allemand se développait aussi de l'autre côté du Rhin, et de nombreuses corporations d'orfèvres mirent au jour de nombreuses pièces d'orfèvrerie.

Aussi à la fin du XVe siècle Nuremberg produisait des œuvres fort remarquables : les deux reliquaires d'argent fondu et ciselé — à MM. Seillière — sont fort curieux par le travail minutieux de leur exécution. L'un représente saint Sébastien, l'autre saint Christophe portant Jésus enfant; c'est là que l'on retrouve le véritable art allemand avant l'invasion du style italien en Europe.

Mais avant de décrire les principales pièces survivant à nos révolutions, expliquons les procédés de fabrication de l'orfèvrerie.

L'orfèvrerie se traite de trois façons : au fondu, au repoussé et au coquillé.

Au fondu, on exécute un moule en sable dans lequel on coule de l'argent; aussitôt la pièce obtenue, on la reprend en ciselure et on lui donne toute la délicatesse voulue.

L'exécution au repoussé est beaucoup plus délicate; l'on prend une plaque de métal, on dessine fort légèrement avec une pointe la ligne du sujet que l'on veut représenter et on l'applique sur un dessous malléable composé de résine et de briques pilées. Avec un ciselet sur lequel on frappe au moyen du marteau, on repousse les parties de la plaque de façon à obtenir en relief le dessin projeté. Comme les plans du bas-relief ne sont point encore parfaits, on retourne la pièce et on rentre également avec le ciselet et le marteau les parties trop ressorties. On recommence ainsi à repousser successivement de l'un ou de l'autre côté jusqu'au moment où l'on obtient les plans réellement désirés. Alors on cisèle la pièce et on lui donne avec le ciselet le dernier fini.

Il se présente quelquefois des pièces que l'on ne peut repousser par derrière, un vase au col étroit par exemple; dans ce cas, on se sert de la recingle. Cet outil, dont la forme est bizarre, est recourbé à son extrémité destinée à opérer le repoussé, sa base forme un coude pour servir de point d'appui qu'on introduit dans un étau. On place l'extrémité de la recingle sur l'endroit que l'on veut repousser. Lorsque l'on donne des coups de marteau sur le devant du coude, il se produit un effet semblable à celui d'une moitié d'arc que l'on tend et que l'on lâche. Tous les coups de marteau donnés près du point d'appui de la recingle se transmettent à l'extrémité de l'outil sur la pièce à repousser comme l'effort de l'arc sur la flèche. Le maniement de cet instrument est excessivement difficile et presque abandonné aujourd'hui [1].

Lorsqu'on veut exécuter une pièce au coquillé, on fait un bon creux en fonte de cuivre ou de fer; aussitôt ces moules obtenus, on coquille avec la bouterolle et le marteau des plaques de métal qui épousent la forme du bon creux; ces différentes pièces coquillées, on les assemble, on les soude; puis, après avoir rempli la pièce de ciment, on la reprend en ciselure : l'on obtient ainsi des figures

1. Voir le livre de M. Jean Garnier, *le Ciseleur*.

ou des sujets en métal excessivement minces. C'est au coquillé qu'a été exécuté le Christ italien de la fin du XVIe siècle, de la collection Dupont-Auberville, ainsi que le saint Sébastien de M. Target.

Bien avant l'invasion des Italiens, la France avait d'elle-même commencé sa renaissance dans tous ses arts. Architectes, sculpteurs, peintres, orfèvres, etc., etc., abandonnant complètement le passé, avaient transformé leur style et en avaient créé un purement national, que l'invasion de l'art italien en France ne détruisit heureusement pas.

C'est vers la fin de la Renaissance que fut probablement exécutée la plus belle pièce d'orfèvrerie qui ait jamais existé, le plat et l'aiguière du graveur François Briot; nous parlerons de l'orfèvrerie d'étain à un autre moment. — Rappelons aussi les œuvres de Benvenuto, la salière conservée à Vienne et ses aiguières, que l'on voit encore en Italie.

M. Stein a prêté une aiguière italienne exécutée au repoussé, donnant une idée complète du style florentin de l'époque de Benvenuto. La France dut à ce moment, comme au moyen âge, produire des quantités de pièces; mais les guerres successives, le besoin d'argent et l'engouement pour tout; ce qui était nouveau, et par conséquent le mépris de tout ce qui n'était pas à la mode, ont été cause de la destruction de tous ces chefs-d'œuvre.

A côté des orfèvres apparurent, vers le milieu du XVIe siècle, plusieurs artistes bijoutiers, qui nous ont laissé des œuvres remarquables, nous nommerons, en tête, Étienne Delaune, Woeriot et Boivin. Non contents de produire des œuvres remarquables, ces artistes se firent graveurs en taille-douce, et ils nous ont laissé des collections des dessins de tous les bijoux qu'ils exécutèrent.

Ces recueils de gravures sont aujourd'hui fort recherchés des bibliophiles.

Les bijoux les plus remarquables de la Renaissance ont été exposés par MM. Seillière et Édouard André, et Mme la comtesse Dzyalinska; ces pendants de col, broches, bagues, etc., ont une haute valeur, et les amateurs se les disputent dans toutes les ventes; en général, ces joyaux sont en or fondu ciselés en ronde bosse et ensuite émaillés : quelquefois on y voit des pierres.

La collection la plus curieuse qui existe, en ces sortes d'objets, est à la Bibliothèque nationale.

Ce ne fut que plus tard, sous le règne de Louis XIII et surtout sous le règne de Louis XIV que l'on commença à faire réellement des pièces de joaillerie.

Avec le XVIIe siècle finit la Renaissance et commence l'art moderne de l'orfèvrerie.

Les fourchettes et les cuillères étaient inconnues avant le règne de Henri III qui, le premier de nos rois en France, en fit usage et Gabrielle d'Estrées n'avait pas une demi-douzaine de couverts dans son argenterie. Ce fut donc probablement sous Louis XIII que l'on commença à ne plus manger avec ses doigts.

Sous Louis XIV, on exécuta de fort jolis modèles de couverts, si l'on en juge par ceux que MM. Dupont-Auberville et Bouilhet ont exposés cette année.

Richelieu avait encouragé l'orfèvrerie comme tous les autres arts; il avait acheté du plus grand orfèvre de l'époque, Ballin, trois bassins qui furent fondus en 1688. Sarrazin, le fameux sculpteur, faisait au même moment les modèles pour l'orfèvrerie du roi et du grand cardinal. En même temps à l'étranger se développait la fabrication de l'orfèvrerie au coquillé. En dehors du Christ de M. Dupont-Auberville exécuté au coquillé, nous insisterons sur le saint Sébastien de M. Target, traité par le même procédé. Cette grande pièce, d'un poids fort léger, est merveilleusement traitée dans certaines parties; le regard, la tête, l'expression de douleur et d'extase du saint en font un objet d'art de haut mérite et de grand sentiment.

Sous Louis XIV, Bérain exécuta de nombreux dessins pour l'orfèvrerie; deux huiliers fort décoratifs, ciselés sur ses modèles, ont été exposés par Mlle Schneider.

Avec la puissance de Louis XIV, Lebrun devint le grand ordonnateur de tous les arts et par conséquent de l'orfèvrerie, et Lepautre donna, sous sa direction, de nombreux modèles pour des vases et des pièces importantes exécutés sur les ordres du roi.

Malheureusement l'influence de Lebrun n'eut d'autre rôle que de faire perdre à l'orfèvrerie son

caractère d'originalité et de haut goût, et, au lieu d'appliquer les principes de l'architecture, les orfèvres ne s'occupèrent plus que de donner à leurs œuvres un cachet d'ornementation à effet, au détriment de l'application des règles de la ligne.

Au XVIIe siècle apparurent les noms des deux premiers joailliers, Montarsy et Gilles l'Égaré; le premier habitait au Louvre et occupait la place de joaillier du roi et de la couronne. Ils montèrent tous deux de nombreuses pièces de joaillerie disparues aujourd'hui; mais les portraits du temps et les gravures nous ont conservé les spécimens de leur fabrication.

La guerre de la ligue d'Augsbourg avait épuisé les finances de la France; le roi n'hésita pas, lorsqu'arriva la guerre de la succession d'Espagne, à porter lui-même à la Monnaie toute son orfèvrerie et ordonna que dans toute la France on l'imitât. C'est alors que disparut entièrement toute l'orfèvrerie civile antérieure à Louis XIV; pas une pièce de l'époque de Louis XIII ne nous est restée et les pièces du règne du Roi Soleil sont même devenues excessivement rares à rencontrer aujourd'hui; cette destruction complète de l'orfèvrerie développa d'une façon incroyable l'industrie de la faïence, car tous les grands seigneurs, privés de leur service d'argenterie, durent se servir de céramique pour leur usage personnel. C'est pour eux que les usines de Rouen et de Nevers mirent au jour ces merveilleuses faïences avec les armes des grandes familles, peintes en camaïeu au centre des plats et des assiettes. Aussi, tandis que l'orfèvrerie antérieure à Louis XIV est devenue excessivement rare par suite de sa destruction complète, la céramique antérieure au même règne est aussi également rare puisque son développement ne date que de cette même époque.

Sous Louis XV, le style de Lebrun s'épaissit encore et se transforma en style appelé rocaille; les contours en étaient durs, irréguliers et biscornus. Les grands orfèvres de cette époque sont Pierre Germain, Thomas Germain et Nicolas Ménière qui fut le dernier orfèvre-joaillier de la couronne avant la Révolution. La joaillerie eut comme principal nom à enregistrer celui du Frédéric Strass, joaillier du roi, grand amateur et collectionneur, qui inventa le diamant qui porte encore son nom. Plusieurs objets sortis de ses ateliers étaient exposés par MM. Perrot et Cl. Rabet. C'est surtout de cette époque qu'il nous est resté des pièces d'orfèvrerie importantes.

Nous rappellerons les deux sceaux et les quatre flambeaux Louis XIV exposés par M. Spitzer; le style en est puissant et la forme un peu lourde; les flambeaux sont formés de trois sphynx et au premier abord, ils semblent de l'époque de la campagne d'Égypte.

Les autres collectionneurs, MM. Eudel, Manheim, comte d'Armaillé, Dongé, Seillière, Chamouillet, Le Chevallier-Chevignard et Darcel, ont envoyé de nombreuses pièces. On trouve là des flambeaux, des théières, des plats, des réchauds, des soupières et des huiliers; mais la pièce du XVIIIe siècle, qui surpasse toutes les autres par la délicatesse de son travail, est la magnifique soupière de M. Dongé; puis les flambeaux en cuivre de Mlle Grandjean, attribués à Roettiers.

Les candelabres signés Renard, l'aiguière signée Amati, les flambeaux signés Germain à M. Eudel et la collection de mouchettes à M. Laffitte sont des pièces à signaler à tous les amateurs. L'ensemble de toutes ces collections est fort intéressant et l'on ne peut s'empêcher de regretter, en voyant les œuvres du XVIIIe siècle, la destruction de toutes celles du moyen âge et de la Renaissance, bien supérieures à tout ce que nous avons dû voir depuis.

Avant de terminer, nous parlerons encore de l'orfèvrerie de cuivre et de l'orfèvrerie d'étain surtout, pour nous arrêter un instant sur la belle œuvre de François Briot.

---

1 ET 3. PENDULE ET FLAMBEAU EP. LOUIS XVI — 2 FLAMBEAU EP. LOUIS XV

CHAPITRE VII

L'ORFÈVRERIE D'ÉTAIN

A côté des pièces de métal précieux, des trésors des grands seigneurs au moyen âge, des objets d'orfèvrerie de moindre valeur furent exécutés dès le XIIIe siècle pour servir de vaisselle usuelle.

Les inventaires de tous les rois de France jusqu'au XVe siècle nous montrent combien l'usage de l'orfèvrerie d'étain était répandu.

Une miniature d'un manuscrit conservé au musée de Rouen représente la boutique d'un orfèvre d'étain au milieu du XVe siècle.

Dès ce moment, les pièces d'orfèvrerie d'étain, sans être des pièces d'art, étaient généralement d'une ligne assez pure et assez agréable : tel était l'objet connu sous le nom de simarre ou simaise représenté dans la miniature citée plus haut.

Au commencement du XVIe siècle, l'orfèvrerie d'étain, déjà fort répandue, prit un développement considérable en raison du goût et de l'habileté que les potiers d'étain déployèrent. Les moyens de fabrication des belles pièces d'étain au XVIe siècle sont encore peu connus. Il a été généralement admis à tort que les pièces de Briot ou de ses imitateurs étaient ciselées ou au moins reprises en ciselure après la fonte. Nous affirmons ici qu'il est impossible de ciseler de l'étain et que, au lieu d'améliorer une pièce au sortir du moule, on ne ferait que l'abîmer en y mettant le burin.

Les pièces d'étain usuelles sont coulées dans du sable, mais toutes les pièces d'art de ce métal sont coulées dans des moules de cuivre ciselés[1].

Vers la fin du XVe siècle plusieurs pièces d'orfèvrerie en étain ont été coulées dans un moule de bois sculpté en creux; tel est le plat exposé par M. Wasset. Avant Briot, un artiste inconnu exécuta un plat et une aiguière représentant *Suzanne au bain* et l'*Histoire de l'enfant prodigue.* L'aiguière existe fort abîmée au Musée de Cluny; quant au plat, il en existe plusieurs exemplaires; l'un d'eux avait été exposé par le Musée de Kensington.

Le même artiste inconnu a également ciselé et fondu une fontaine fort jolie de décoration prêtée par M. Stein. L'auteur de ces pièces a dû probablement craindre que les épreuves d'étain ne fussent beaucoup trop molles de dessin; aussi a-t-il traité ces pièces avec une dureté trop exagérée.

Les têtes ont la raideur des effigies d'empereurs romains frappées sur les monnaies de la fin de l'empire.

Il était réservé à François Briot d'arriver à produire des pièces d'étain d'une fabrication parfaite. Ce fut lui qui grava le fameux plat et l'aiguière représentant la Tempérance et la Charité. Nous insisterons peu sur la description de cette pièce connue de tous; nous rappellerons seulement que c'est la plus belle pièce d'orfèvrerie qui ait jamais existé; aucun artiste, même Benvenuto, n'a conçu et exécuté une pièce aussi complète, aussi pure et d'un aussi bel effet. Peut-être Briot a-t-il fait aussi une chope que l'on trouve assez souvent; mais presque tous les exemplaires que nous avons vus étaient marqués d'un poinçon allemand, c'est ce qui nous a permis de supposer que les artistes de ce pays, après avoir fait un surmoulage d'une épreuve de Briot, l'ont reproduite ensuite en très grande quantité.

François Briot était un graveur en médailles[2]; il vivait vers la fin du XVIe siècle et au commen-

1. Ici nous pouvons invoquer le témoignage des maîtres du métier, MM. Fannière, Brateau, Hubert, etc.

2. Voir les documents découverts dernièrement par M. Castan, bibliothécaire à Besançon.

cement du XVIIe siècle, il a dû passer une grande partie de sa vie à exécuter le moule de son œuvre capitale, il a laissé au revers du plat son portrait sur une médaille rapportée sous l'ombilic.

Après Briot, l'Allemagne s'adonna aussi à l'orfèvrerie d'étain. Gaspard Enderlen fut le principal des orfèvres d'étain de l'empire ; il a laissé un plat fort curieux avec Mars au centre ; l'un d'eux, signé et daté, nous indique qu'il florissait vers 1611 (une des plus belles épreuves de pièces d'étain exposées appartient à Mme Achille Jubinal).

Il existe encore un autre plat de fabrication française, quoique d'un caractère allemand. On peut l'attribuer à Briot ; l'ombilic représente Adam et Ève d'après Albert Durer, et le reste du plat est orné de différents sujets dans le goût du plat de la Tempérance. Les plus belles épreuves du grand plat de Briot avaient été prêtées par M. Dutuit, de Liesville et Le Chevalier-Chevignard.

A partir du commencement du XVIIe siècle, l'orfèvrerie d'étain disparaît presque entièrement pour céder la place à la poterie de même métal. Elle ne fut presque plus d'usage en France, mais l'Allemagne et la Suisse nous ont laissé de nombreuses assiettes d'étain coulées dans du sable ; elles n'ont plus le fini ni la délicatesse, ni surtout la puissance des belles pièces de Briot. Les plus connues représentent Gustave-Adolphe à cheval ou l'empereur Ferdinand ; d'autres encore portent des sujets bibliques ou bien les écussons des treize cantons de la Suisse.

De tout temps l'étain fut employé comme modèle ; on s'en servait encore pour conserver le souvenir d'une pièce quelconque exécutée dans un autre métal. C'est Benvenuto lui-même qui a pris la peine de nous donner ce renseignement dans ses mémoires. A chaque instant on surmoulait sur la pièce exécutée un moule dans lequel on coulait de l'étain, et l'artiste vendait son œuvre et pouvait ainsi en conserver une empreinte exacte.

Ce sont évidemment des reproductions de plaquettes exécutées en or, argent ou bronze que M. de Liesville et M. Leroux ont exposées.

Aujourd'hui la fabrication de l'orfèvrerie d'étain est pour ainsi dire complètement finie. Seul un ciseleur de grand mérite, M. Brateau, a su retrouver la fabrication de François Briot ; il a mis au jour deux assiettes fort jolies. Aussi sa réussite si complète et si intéressante mérite-t-elle les félicitations de tous.

CHAPITRE VIII

L'ORFÈVRERIE DE CUIVRE OU DINANDERIE

L'orfèvrerie de cuivre fondue ou travaillée au marteau a pris le nom de dinanderie en raison de la ville de Dinan, sur la Meuse ; c'est là qu'ont été fabriquées les premières pièces d'orfèvrerie de cuivre au commencement du moyen âge. Cette industrie s'exerçait dès le XIe siècle d'une façon remarquable déjà, peu à peu les procédés de fabrication employés à Dinan se répandirent en Allemagne et en France, et ces pays nous ont laissé, comme la Belgique, de nombreux témoignages de l'industrie du cuivre au moyen âge. Parmi les plus belles pièces de cuivre connues, on remarque les fonts baptismaux de la cathédrale de Mayence et surtout ceux de l'église Saint-Barthélemy à Liège ; ces derniers ont été exécutés au XIIe siècle par Lambert-Patras. Un autre orfèvre, Jean Josés, de Dinan, exécuta en 1372 un lutrin et un chandelier pascal, tous deux fort curieux, pour l'église de Tirlemont ; mais dès le XIVe siècle, l'Allemagne possédait des artistes capables de faire la concurrence à

ceux des bords de la Meuse. C'est à l'un deux qu'il faut attribuer l'*aquimanile* de M. Chabrière-Arlès représentant une châtelaine du XIIe siècle en costume de chasse et à cheval. Elle est représentée coiffée d'un toquet. Ses deux grandes nattes tombent sur le dos; d'une main elle tient un faucon, de l'autre les rênes de son cheval; elle porte le costume masculin. A son côté est une épée du XIIe siècle qui nous indique la date de sa fabrication, la figure est plate et sans expression; mais l'ensemble de la pièce est des plus curieux. A côté et au même amateur, une pièce encore plus remarquable par son originalité; elle est en cuivre jaune et représente la légende connue sous le nom de *Lay d'Aristote*.

On sait qu'Alexandre le Grand était souvent réprimandé par son Mentor en raison de l'influence que les hétaïres prenaient sur lui. Un beau jour le jeune conquérant, furieux contre le péripatéticien qui ne cessait de l'accabler de ses remontrances, le fit enfermer dans une grande pièce seul avec une des plus belles courtisanes de la Macédoine, du nom de Campaspe. Au bout de quelque temps il fit ouvrir les portes et put voir, ainsi que tout son entourage, le pédagogue à quatre pattes faisant le cheval, et l'hétaïre victorieusement assise sur son dos, le dirigeant à sa guise au moyen d'un mors passé dans sa bouche; cette anecdote fut reproduite en légende au moyen âge, qui voulut ainsi personnifier la supériorité de la femme sur la philosophie.

Les orfèvres de cuivre ont perpétué le souvenir de la défaite du philosophe en le représentant servant de cheval à son vainqueur. La tête est traitée d'une façon bizarre : la barbe et la chevelure fort crépue sont séparées par le milieu; on dirait que l'artiste s'est inspiré de dessins asiatiques pour reproduire ses traits. M. Spitzer possède le même sujet également en cuivre jaune, mais Aristote y est coiffé d'un turban.

M. Georges Bal a exposé un lion du XIVe siècle également fort curieux : la tête et la crinière sont finement traitées, et le galbe général de la pièce est fort bon. Avec le XVe siècle, ces pièces se sont multipliées; la ville de Lyon, en France, en produisit de nombreuses. La Belgique en exécuta beaucoup pour le compte de Philippe le Hardi. Le somptueux duc les distribuait dans tous les couvents de la Bourgogne. Le tombeau d'un comte de Flandre, Louis le Mâle, fut orné de dinanderies superbes exécutées par Jacques de Gérines vers le milieu du XVe siècle.

Il y eut vers cette époque des objets usuels de cuivre excessivement finis et très délicatement traités, témoin le petit flambeau prêté par MM. Seillière, qui représente un oiseau appuyé sur une branche, exécuté avec le fini et le naturel des objets japonais modernes. Mais les artistes de cette époque savaient donner à leurs œuvres un charme que les Japonais actuels n'ont jamais connu. Ce flambeau remonte au commencement du XVe siècle.

Avec la Renaissance, l'orfèvrerie de cuivre se traduisit surtout par des flambeaux nombreux. Généralement ils représentent des lansquenets ou des nègres portant une torche; à partir de ce moment, la dinanderie disparaît complètement et se confond avec le travail du bronze. D'un autre côté, l'industrie du cuivre s'était confondue dans une certaine mesure avec l'horlogerie.

Sous François Ier, la France produisait de charmantes petites horloges en cuivre fort ornementées d'arabesques exécutées en relief ou souvent en gravure.

Mais c'est surtout vers le milieu du XVIe siècle, et en Allemagne particulièrement, que l'horlogerie devint florissante. Augsbourg et Nuremberg produisirent alors des pièces excessivement curieuses dont MM. Leroux et Stein ont montré de nombreux spécimens à l'exposition. M. Stein a prêté une pendule fabriquée à Augsbourg, délicieuse de décoration; elle est de la seconde moitié du XVIe siècle, un peu lourde comme le style d'outre-Rhin, mais traitée avec la minutie des artisans allemands. M. Leroux a présenté aux amateurs toute une collection de pendules; on pouvait faire à sa vitrine une étude complète de l'horlogerie au moment de la renaissance. Une partie des horloges de M. Leroux sont françaises. On reconnaît leur origine à leurs chapiteaux en demi-cercle. Il y a dans ces pièces des mouvements d'horlogerie des plus compliqués qui mettent en marche divers personnages; ces mouvements sont quelquefois tellement différents qu'il faut jusqu'à neuf clefs pour les

remonter. Les horlogers de l'époque ont souvent représenté des monuments avec tous les détails de l'architecture aussi bien que des sujets à personnages.

Nous arrêtons là ce compte rendu et si, jetant les yeux en arrière et contemplant cette longue histoire de l'industrie depuis les époques connues jusqu'à nos jours, il nous est permis d'exprimer un vœu, c'est de voir l'industrie moderne, sans négliger les exemples du passé, faire ce qu'elle a fait à toutes les grandes époques de notre pays : se recréer, se faire nouvelle, et, tout en se transformant, ne revivre que pour les grands principes de l'art.

Mais aussi de quel regret n'est-on pas saisi en voyant se disperser toutes ces merveilles réunies avec tant de peines et de soins ! Ne pourrait-on un jour exposer successivement et sans interruption toutes ces collections aux regards des travailleurs ? La création d'un musée spécial à Paris est une chose urgente et nécessaire. Les preuves de sa nécessité ne sont pas à avancer ici. Toutes les découvertes d'art industriel se rapportant à la restitution de procédés anciens ont été obtenues par l'étude de travailleurs dans les musées et surtout dans les expositions rétrospectives. Faire une exposition de toutes les richesses des collections particulières, donner aux artistes et à leurs collaborateurs toutes les facilités pour leurs recherches en constituant ce musée de travail et d'étude, telle sera la conclusion de ce Rapport.

GERMAIN BAPST.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

Composition de M. Lechevallier-Chevignard pour l'*Oraison funèbre du Grand Condé*.
(Librairie Morgand et Fatout).

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

Composition de M. Lechevallier-Chevignard.

Au XVIe siècle il y avait, en France, un certain nombre d'artistes de haute valeur, qui pratiquaient avec succès toutes les branches de l'art. Ces maîtres ne regardaient comme indigne d'eux aucune besogne dans laquelle l'art avait une part même modeste; ils dessinaient volontiers le frontispice d'un livre, la marque d'un imprimeur, un alphabet orné, un en-tête de page ou un cul-de-lampe; artistes dans la plus large acception du mot et hommes de goût par-dessus le marché, ils savaient accuser en toute occasion leur profond savoir. L'homme dont nous allons nous occuper est de la race de ces habiles gens; il est propre à tout, et plus d'une fois il a témoigné que chez lui l'intelligence est à la hauteur du talent, que la connaissance du passé n'exclut pas l'originalité, et que pour certains genres de travaux l'érudition fournit à l'artiste un utile et puissant auxiliaire.

Edmond Lechevallier-Chevignard[1] naquit à Lyon, le 3 février 1825. Son éducation fut très écourtée, et, dans l'âge mûr seulement, il put, en travaillant beaucoup, acquérir les connaissances historiques et littéraires auxquelles on consacre d'ordinaire ses jeunes années. Il avait à peine quinze ans, lorsque des revers de fortune forcèrent ses parents à le retirer du collège Stanislas dont il suivait depuis quelques années les cours. Le jeune homme dut renoncer à ses études classiques pour épargner à sa famille des dépenses auxquelles elle ne pouvait plus faire face. Il fut décidé qu'il entrerait dans le commerce. Voyez-vous la situation d'un enfant qui s'intéresse aux œuvres de l'intelligence, qui est sensible aux beautés de l'art, forcé de faire un métier pour lequel il ne se sent aucune aptitude, pour lequel il a même, d'instinct, une certaine aversion ? Le magasin de la rue Saint-Denis dans lequel Chevignard fut placé avait pour enseigne *A la Providence ;* c'était de bon augure pour l'avenir. Il occupait une vieille maison du temps de Charles IX où, disait une légende apocryphe, Henri IV expirant avait été transporté après le crime de Ravaillac; des sculptures grossières en ornaient la façade, et les yeux du futur artiste étaient souvent fixés sur cette décoration qui, à lui ignorant encore les merveilles de l'art, semblait admirable. Au bout de deux ans qui lui parurent deux siècles, le jeune commis éprouva le besoin d'aller se retremper dans la famille ; le travail matériel auquel il était astreint et l'isolement dans lequel il vivait lui étaient à charge, et, un beau matin, il prit la route de Blois. Malheureusement, la situation financière de ses parents ne s'étant pas améliorée, il fut encore contraint de subvenir à ses besoins. Il trouva, dans l'étude d'un notaire, un modeste emploi, et les rares jours de congé dont il pouvait disposer, il les occupait à parcourir Blois en tous sens, à visiter le château, à faire des excursions dans la campagne environnante, et il se familiarisa ainsi avec l'art français du XVIe siècle, pour lequel il n'a cessé depuis lors de professer une sorte de culte. La série des épreuves par lesquelles devait passer Chevignard avant de suivre la carrière des arts n'était pas encore épuisée. Il fut à nouveau contraint de quitter Blois pour retourner à Paris demander au commerce l'existence de tous les jours, mais les fatigues auxquelles il était condamné dans la maison qui l'abrita faillirent lui être fatales. Au bout de quelques mois il dépérissait à tel point que sa mère, qui le fit revenir auprès d'elle, ne parvint à le rappeler à la santé

1. Le véritable nom de l'artiste qui nous occupe est Lechevallier. Ayant perdu son père de très bonne heure et reconnaissant de la façon toute paternelle avec laquelle le second mari de sa mère avait pris soin de lui, il ajouta le nom de celui-ci au nom de son père. Aujourd'hui ce nom d'emprunt a presque totalement fait oublier le nom patronymique et nous suivrons l'usage adopté en désignant notre artiste sous le nom unique de Chevignard.

qu'en l'entourant des soins les plus tendres. A peine rétabli, Chevignard fit ses bagages et monta dans la diligence qui devait le ramener à Paris; cette fois, c'était plein de joie et d'espérances qu'il entreprenait ce voyage : il lui était possible, grâce à une petite pension que lui faisaient ses parents, d'étudier la peinture et le rêve de toute sa jeunesse allait devenir une réalité.

Le premier maître à qui Chevignard alla demander des conseils fut Paul Delaroche. Malheureusement l'artiste distingué qui a formé une partie notable des peintres de notre génération ferma presque aussitôt son atelier; ses nombreux travaux, d'une part, des désagréments que quelques élèves turbulents lui avaient causés, d'autre part, le décidèrent à renoncer à l'enseignement. Ses élèves se répartirent dans les ateliers rivaux; Chevignard avec quelques-uns de ses camarades entra chez Drolling. Il y demeura jusqu'en 1848. A cette époque la fortune de ses parents fut de nouveau compromise, et la pension que recevait périodiquement le jeune artiste fut forcément supprimée. Il lui fallut cependant vivre et venir en aide à ses parents que la maladie avait atteints. Chevignard se mit courageusement au travail; il utilisa ce qu'il savait et sollicita les besognes les plus modestes. Il peignit des chemins de croix, fit des portraits après décès, dessina pour l'exportation des imitations de Boucher et de Fragonard, et travailla pour l'industrie. Si ces travaux, fort peu en rapport avec la distinction de son esprit, lui semblaient bien ingrats, ils ne lui pesaient pas toutefois comme les fonctions qu'il avait remplies précédemment chez des commerçants. Il subvenait d'ailleurs tant bien que mal aux besoins de ses parents et à ses propres besoins; sa conscience était tranquille, et tout en faisant une besogne ingrate, il exerçait sa main d'artiste, s'il ne trouvait pas encore à donner des preuves de son intelligence et de son savoir.

En 1851, — Chevignard avait pendant trois ans vécu de ces travaux de manœuvre, — un ami le mit en rapport avec les directeurs du *Magasin pittoresque*. Quoiqu'il ne trouvât pas encore dans la nature des commandes qui lui étaient faites un aliment bien conforme à ses aptitudes, il apporta, dans les dessins sur bois qu'il donna à cette revue, un soin et une conscience que remarquèrent les abonnés, et que les directeurs ne tardèrent pas à apprécier. A défaut d'une satisfaction d'amour-propre, Chevignard trouva, à partir de cette époque, moyen de parer d'une façon suffisante aux nécessités de la vie auxquelles il avait à faire face. Lorsqu'il avait quelques heures de loisir, il les consacrait à dessiner d'après nature, à compléter son éducation trop tôt interrompue, et lorsqu'il avait pris en main sa palette et ses pinceaux, il ne les quittait qu'à regret lorsque le devoir lui imposait de se courber sur

sa table pour satisfaire aux demandes des graveurs sur bois qui attendaient impatiemment ses dessins.

Le caractère droit et foncièrement honnête de Chevignard, sa loyauté parfaite et le courage qu'il avait montré dans l'adversité, lui avaient créé des amis dévoués. Le père de l'un d'eux, M. Rougevin, architecte de talent, venait d'être chargé, par le prince Napoléon, de construire ce palais pompéien dont les propriétaires ont si souvent changé depuis quelques années. Il s'agissait de reproduire, en l'adaptant aux besoins de la civilisation moderne, une des plus belles maisons de Pompéi. L'architecte, fort de ses études et de son savoir, pouvait bien, sans l'aide de personne, construire l'édifice; mais pour la partie décorative, il avait besoin de rajeunir ses souvenirs et de posséder des copies exactes des plus importantes fresques que l'antiquité nous a léguées. M. Rougevin résolut d'envoyer à Naples son fils, élève de l'École des beaux-arts, et proposa à Chevignard d'accompagner, dans ce lointain voyage, le jeune collaborateur qu'il se donnait. Les deux camarades quittèrent la France pleins de joie, heureux de jouir ensemble des merveilles qu'ils ne connaissaient ni l'un ni l'autre. Cette joie devait être de courte durée : au bout de six semaines, Chevignard revenait à Paris sans avoir pu à peine entrevoir l'Italie. Son malheureux ami avait contracté, en visitant les ruines de Pœstum, une fièvre typhoïde qui l'enleva en quelques jours. Chevignard ramena à Marseille le corps de son ami et remit aux mains d'un père désolé les dépouilles d'un fils unique, à qui semblait réservée une carrière brillante[1].

Les soins fraternels que Chevignard avait prodigués jour et nuit à son camarade établirent entre M. Rougevin et l'ami de son fils un lien que la mort seule a pu rompre. Le père, affolé de douleur, regardait comme un second fils celui qui avait fermé les yeux à son enfant. Il s'efforça de lui trouver quelques travaux en rapport avec ses aptitudes, et il le mit ainsi à même de commencer son premier tableau. Ce premier tableau, *le Bénédicité,* exposé au Salon de 1859[2], obtint un succès légitime. Une troisième médaille fut accordée à l'artiste, et Théophile Gautier, dans le *Moniteur universel* du 20 juillet 1859, s'exprima ainsi à propos du tableau du nouveau venu : « Dans la manière de M. Comte, avec un accent de dessin qui lui est

1. A la suite de la mort de son fils, 1857, M. Rougevin fit don à l'Ecole des beaux-arts d'une somme d'argent dont les intérêts devaient être employés chaque année à former une récompense jointe au prix d'ornement et d'ajustement d'architecture.

2. Chevignard avait déjà exposé précédemment, mais ses envois au Salon, œuvres de jeunesse, avaient été peu remarqués. Seul le portrait de son ami Rougevin (1857) avait dénoté un talent sérieux qui allait bientôt se révéler.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS

NIELLES COMPOSÉS PAR M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

POUR LE PANNEAU DU LAMBRIS DANS LE GRAND SALON DU CHATEAU DE SAINT-ROCH

(Exposition de l'Union centrale de 1880)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

propre, M. Lechevallier-Chevignard a fait une toile remarquable sous ce titre: *le Bénédicité*. Cela représente une salle à manger de château dans le style du XVIe siècle. Une grande cheminée Renaissance avec figures et ornements de stuc décore le fond de la pièce. La famille est réunie pour le repas, et avant qu'on touche aux mets qu'apportent les serviteurs, un homme à mine grave, à tenue sévère, que nous soupçonnons fort d'être huguenot, ainsi que les assistants, un peu roides et guindés dans leur attitude, prononce les paroles sacramentelles. Ce tableau d'un peintre qui nous était jusqu'à présent inconnu se distingue par une exécution nette et serrée, et un sentiment très juste et très intime des physionomies ainsi que des costumes de ce temps-là. »

Que l'on juge du bonheur que répandit dans la famille du jeune artiste ce succès qui venait après tant d'épreuves. Jusque-là la vie avait été pénible, les déboires n'avaient pas été épargnés à l'homme de cœur qui ne s'était jamais plaint du sort. L'espoir renaissait dans la maison ; le bien-être allait entrer là où le découragement eût pu, jusqu'à un certain point, trouver une excuse.

Loin de se reposer sur ce succès qui venait si à propos couronner ses efforts, Chevignard sentit qu'il ne lui était pas permis de s'arrêter et que l'attention du public, qui s'était portée sur son tableau, lui imposait de nouveaux devoirs. Il se remit au travail avec ardeur, et, tout en continuant à fournir au *Magasin pittoresque* de nombreux dessins, il entreprit un nouveau tableau, *les Noces du roi de Navarre,* qui fut exposé au Salon de 1863. Pendant qu'il travaillait à cette toile, une bonne fortune lui fut offerte. Un amateur délicat, M. George de Monbrison, fort épris des œuvres nées en France au XVIe siècle, apprit que sur les murs de l'atelier de Chevignard étaient accrochés quelques dessins de l'école des Clouet, acquis par l'artiste dans ses excursions sur les quais de Paris. M. de Monbrison se présenta chez Chevignard sous les auspices d'une relation commune, et, en employant les formes de la politesse la plus délicate, il laissa percer le désir qu'il aurait d'acquérir les trois excellents portraits qui lui étaient montrés. L'artiste déclina cette offre, objectant qu'il ne pouvait se séparer de ces dessins qui, dans les jours de mélancolie, avaient réjoui ses regards. Devant un motif semblable, M. de Monbrison n'insista pas et demanda seulement comme une faveur à l'artiste de revenir quelquefois dans cet atelier où il lui avait été fait un si bon accueil. Il est inutile de dire que Chevignard s'empressa d'obtempérer à ce désir ; cette unique entrevue avait suffi pour établir entre ces deux hommes une sympathie

qui devait à quelque temps de là se manifester d'une façon toute spéciale.

M. de Monbrison revint, en effet, souvent dans l'atelier de Chevignard. Il prenait plaisir à causer avec lui de l'époque de notre histoire qu'ils aimaient l'un et l'autre du même amour ; il se plaisait à voir la conscience que l'artiste mettait aux moindres parties du tableau qu'il avait alors sur le chevalet, et lorsque ce tableau, *les Noces du roi de Navarre,* fut terminé, il demanda à l'artiste de le lui réserver, voulant placer cet ouvrage sur les murs du château qu'il venait de faire construire dans le midi de la France. Le tableau avait donc sa place marquée à l'avance; mais du salon au milieu duquel il devait être suspendu les quatre murs seuls étaient construits. A qui confier le soin de composer le cadre qui devait accompagner *les Noces du roi de Navarre?* Quel était l'artiste connaissant assez bien l'art français du XVIe siècle, pour pouvoir satisfaire un délicat comme le maître du logis? M. de Monbrison songeait bien à quelqu'un qui lui paraissait avoir toutes les qualités requises pour une tâche de cette importance, mais il savait ce quelqu'un encore plus modeste qu'habile, et il redoutait qu'un refus ne vînt apporter quelque froid dans des relations auxquelles il attachait un grand prix. Un jour enfin, il s'enhardit et offrit à Chevignard de lui confier la décoration complète du salon de Saint-Roch. Cheminée, plafond, parquet, boiseries, meubles, tout devait être exécuté sur ses dessins et sous sa direction unique. Personne, pas même lui, propriétaire, n'aurait rien à redire à ce qui serait fait. Sa confiance était telle dans l'homme à qui il se livrait, qu'il voulait lui laisser toute liberté d'action, toute indépendance. Devant une façon d'agir aussi courtoise, un refus devenait impossible. Chevignard, qui n'avait jamais eu l'occasion d'exécuter des travaux de cette nature, fut bien quelque peu épouvanté par la tâche à laquelle il allait se consacrer entièrement; mais il ne put décliner l'hommage qui était rendu à son talent; il accepta donc, et quiconque a vu l'œuvre terminée peut se rendre compte du jugement sûr et du goût dont, en cette occasion, fit preuve M. de Monbrison. Qu'on nous permette même à ce propos une petite parenthèse : s'est-il rencontré souvent, à quelque époque de notre histoire que ce soit, beaucoup d'amateurs assez clairvoyants pour confier à un artiste, qui n'avait pas encore été à même de donner des preuves de son savoir, un travail aussi important que celui que M. de Monbrison confiait à Chevignard? Nous ne le pensons pas, et nous n'hésitons pas à déclarer qu'un homme qui a su, en voyant travailler un artiste, en causant familièrement avec lui, deviner les aptitudes spéciales de cet artiste et le mérite très réel qu'il cachait en lui,

DÉCORATION

MILIEU DE PANNEAU DE PORTE AU GRAND SALON DU CHATEAU DE SAINT-ROCH

PAR M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

faute de pouvoir le produire, celui-là est un dilettante de premier ordre et un protecteur des arts de la plus rare espèce. Il est si facile d'aller là où vous appellent les mille trompettes de la renommée, il est si commode de suivre la foule!

Le salon du château de Saint-Roch, commencé en 1864, fut terminé en 1869. Le plafond était divisé en cinquante et un caissons d'inégale grandeur et de formes différentes. Au centre, les armes de la famille de Monbrison, *d'argent, au chevron d'azur et aux trois merlettes de sable,* étaient supportées par des génies ailés; aux extrémités du caisson central, quatre figures de femmes avec leurs attributs, *la Fidélité, le Courage, la Loyauté* et *la Générosité,* remplissaient les grands espaces de ce plafond terminé par des cartouches dans lesquels des figures d'enfants, des vases ou des griffons épousaient la forme des compartiments et complétaient la décoration. La tenture du salon, formée d'une toile peinte sur laquelle des vases à la forme élancée sortent des rinceaux d'ornements terminés par des fleurs imaginaires, s'étend depuis la corniche jusqu'aux lambris de chêne revêtus, dans la partie supérieure, de nielles d'or, et descendant jusqu'au pavage formé de carreaux en faïence émaillée. Le dessin de chaque partie de ce dallage est varié, mais la devise, les armoiries ou les initiales de M. George de Monbrison se mêlent à l'ornementation d'un goût délicat et relevé. Sur les vantaux des portes de chêne se détachent, en camaïeu bleu clair sur un fond noir, la *Poésie,* l'*Histoire,* la *Peinture,* la *Musique,* l'*Architecture* et la *Sculpture,* et au-dessus de la porte principale on lit cette devise qui résume brièvement les nobles inclinations du maître du logis : *Musis et Amicis.* Les embrasures des portes sont garnies de sculptures en plein bois, d'un relief très faible, dans lesquelles Chevignard a donné un libre cours à son imagination d'artiste; il a groupé sur six panneaux, longs de trois mètres et larges de quelques centimètres, les attributs de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, de la musique, de l'histoire et de la poésie. De la difficulté qu'il y avait à exprimer, dans un espace aussi étroit, ces idées abstraites, il a tiré un excellent parti, et, en regardant ces objets vulgaires, agencés avec un goût parfait, on ne peut s'empêcher de songer à ces exquises sculptures de marbre que l'on admire en Italie, et qui ont souvent suffi à leurs auteurs pour conquérir la renommée. Au milieu du salon se trouve la cheminée, cheminée monumentale qui n'a pas moins de $4^{m},60$ de hauteur sur $3^{m},50$ de largeur, et qui est formée de quatre figures, deux satyres et deux faunesses, se terminant en gaines et supportant, la tête légèrement inclinée, le linteau sur lequel apparaissent les armes de M. de Monbrison,

entourées de légères guirlandes de fleurs et de rubans. Au-dessus, une niche, supportée par une console, attend le buste de quelque grand personnage du XVIe siècle qui ne peut tarder à venir terminer dignement la décoration de ce salon véritablement princier.

L'artiste qui avait consacré cinq années de son existence à mener à bien ce travail considérable avait bien employé son temps ; il avait mis à profit toutes ses études antérieures et s'était révélé du premier coup artiste décorateur de premier ordre. Jusque-là dessinateur habile et consciencieux, peintre de mérite, Chevignard avait donné des témoignages non équivoques des connaissances que l'on est en droit d'exiger d'un peintre ; il n'avait accusé qu'une des faces de son intelligence et n'avait pas été à même d'exposer au grand jour le goût délicat qu'il possédait et qui formait la qualité dominante de son talent. Cet ensemble de travaux dans lesquels l'architecture et la sculpture n'avaient pas une moindre part que la peinture montra ce que peut faire un même artiste lorsqu'il possède des notions étendues de ces trois formes de l'art. Fournissant les modèles de tout, surveillant l'exécution des parties de l'œuvre auxquelles il ne mettait pas lui-même la main, il parvint à attacher son nom à un monument que n'aurait certes pas renié un des maîtres de la Renaissance française.

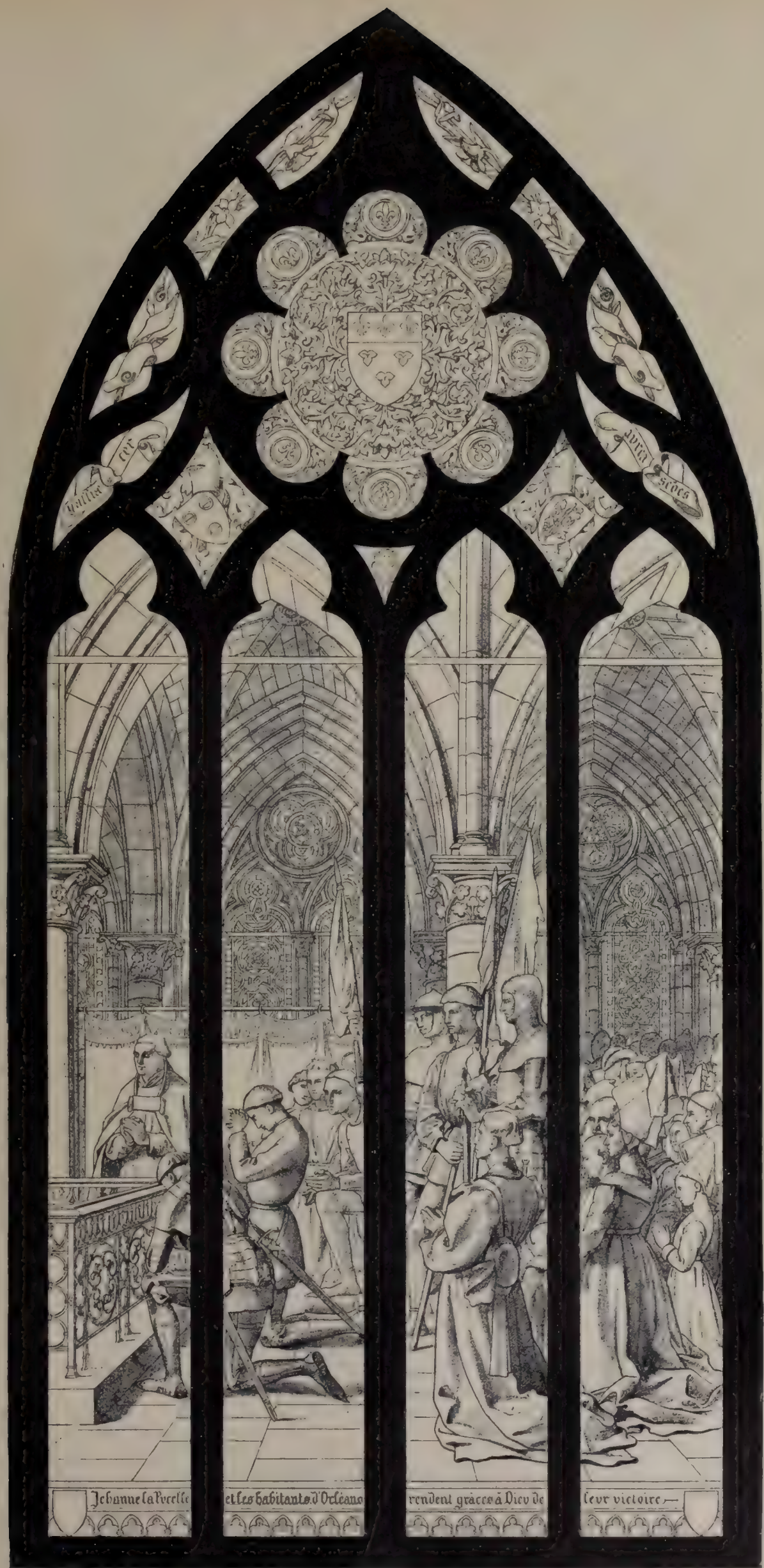
Sans aucun doute, si le château de Saint-Roch, au lieu de dominer les rives de la Garonne, avait été situé à quelques lieues de Paris, la réputation de l'artiste qui avait présidé à la décoration du salon n'eût pas tardé à se répandre, et des travaux nombreux seraient venus prouver à l'artiste que son œuvre était appréciée comme elle méritait de l'être. Malheureusement, il n'en fut pas ainsi. Malgré les photographies qu'avait fait faire M. de Monbrison, l'œuvre de Chevignard ne fut connue que d'un petit nombre de personnes. Les amis reçus dans cette demeure hospitalière vantaient à l'envi le talent de l'artiste, mais ne parvenaient pas facilement à communiquer leur enthousiasme intelligent à ceux auxquels ils s'adressaient. Pendant quelques années Chevignard ne trouva pas à appliquer de nouveau les éminentes qualités qui étaient en lui. Il exposa au Salon plusieurs tableaux, *la Touraine,* en 1865 ; *Antonello de Messine et Giovanni Bellini,* en 1872 ; il exécuta des cartons pour les vitraux du chœur de Notre-Dame de Bourg (1873), et fut chargé par le gouvernement d'aller faire, à Milan, une copie du *Sposalizio*, de Raphaël, exposée actuellement à l'École des beaux-arts. Ces différents ouvrages, justement remarqués, donnèrent au nom de l'artiste une consécration nouvelle ; mais le public ne pouvait pas, à la vue de ces toiles ou de ces cartons, pressentir ce qu'il y avait de réellement supérieur dans cette intelligence à

laquelle les grands espaces sont nécessaires pour se révéler complètement.

A son retour de Milan, Chevignard fut chargé, par la direction des beaux-arts, d'exécuter les cartons de quatre tapisseries destinées à être placées dans l'escalier principal de la manufacture de Sèvres; les sujets donnés étaient la *Sculpture céramique,* le *Tournassage,* la *Peinture céramique* et la *Cuisson.* L'artiste se retrouvait là dans son domaine. Quatre figures de femmes accompagnées d'attributs formèrent la décoration qui devait être exécutée aux Gobelins, et le savoir que montra Chevignard dans l'ajustement de ces figures, le talent avec lequel il trouva moyen de faire comprendre aux yeux les allégories qu'il avait mission d'exprimer, attirèrent l'attention des artistes qui ne connaissaient que de réputation le salon du château de Saint-Roch, et qui jugèrent promptement que l'auteur de ces cartons était tout à fait apte aux travaux décoratifs. Au nombre des artistes qui surent reconnaître les aptitudes particulières de Chevignard fut M. Paul Baudry, un des meilleurs juges en pareille matière; il profita de toutes les occasions qui lui furent offertes de vanter le savoir de son ancien condisciple à l'atelier de Drolling, et, dans un moment où les travaux de l'Opéra l'occupaient à tel point qu'il ne pouvait accepter aucune nouvelle commande, il recommanda chaudement Chevignard à un grand seigneur qui voulait lui confier le soin de décorer une partie de son hôtel. L'artiste désigné par M. Baudry fut naturellement accepté, et c'est ainsi que Chevignard fut chargé d'orner de peintures la bibliothèque de M. le duc de Chartres. M. Baudry n'eut pas à se repentir de la clairvoyance qu'il avait montrée. Le maître de la maison et l'architecte, M. Samson, apprécièrent, comme elle le méritait, la distinction de l'artiste qui leur avait été désigné et applaudirent au choix heureux de M. Baudry. Dans quatre caissons demi-circulaires, Chevignard avait peint des figures allégoriques assises, la *Poésie,* l'*Histoire,* la *Science* et la *Stratégie,* reliées entre elles par de petits génies portant les armes de la maison d'Orléans. Ces peintures, d'un ton clair et léger, d'un dessin précis, éclairaient la salle un peu sombre et relevaient l'aspect, toujours sévère, d'une bibliothèque nombreuse et bien garnie.

Ce travail était à peine terminé qu'un autre, à peu près analogue, était confié à Chevignard ; il s'agissait de compléter la décoration de la pièce désignée, dans le château de Chantilly, sous le nom de « salon de la mosaïque ». Quatre voussures exécutées en camaïeu, *Apollon et les Muses,* et trois dessus de portes, empruntés également à l'histoire de la fable, furent fixés aux murailles en moins d'une année. Au sujet principal seul Chevignard avait mis la main, mais il avait fourni les dessins des médaillons que fut

chargé de peindre M. Griffard. Ces différentes peintures, exécutées à Paris même ou non loin de la capitale, d'autres encore, par exemple une figure de *la Fortune,* placée dans le château de Chaumont-sur-Loire, au-dessus de la cheminée du salon, avaient été vues et jugées excellentes par des hommes du métier; l'artiste qui les avait signées commençait à prendre rang parmi les plus experts dans l'art de la décoration, lorsqu'une occasion nouvelle, dont Chevignard eut garde de ne pas profiter, s'offrit à lui de montrer avec quelle habileté il s'entendait à mener une grande œuvre, avec quel talent il savait retracer les scènes de notre histoire et célébrer les hauts faits de nos héros. L'évêque d'Orléans, après avoir réuni les fonds nécessaires, avait mis au concours la décoration des fenêtres éclairant la nef de l'église cathédrale de Sainte-Croix. Les verriers qui souhaitaient exécuter cet important travail devaient confier à des peintres choisis par eux le soin de composer les cartons, qui seraient soumis à un jury désigné en partie par une commission nommée à cet effet, en partie par les concurrents. MM. Bardon et Lefèvre, après avoir frappé à plusieurs portes, vinrent trouver Chevignard et lui exposèrent l'objet de leur visite. C'était la vie de Jeanne d'Arc que devaient retracer ces verrières; les sujets étaient fournis par le programme, mais toute liberté était laissée à l'artiste de traiter comme il l'entendrait les scènes qui avaient été indiquées par le comité directeur. Chevignard n'hésita pas un instant à accepter le travail qui lui était offert. Être mis à même de publier hautement l'admiration profonde, la vénération, qu'il avait pour l'humble paysanne de Domrémy, pouvoir célébrer les vertus civiques et guerrières de la noble fille, rappeler aux yeux un peu distraits des hommes de notre temps le patriotisme désintéressé d'une femme, il n'en fallut pas davantage pour qu'il se mît à l'œuvre avec ardeur, et pour qu'il se donnât tout entier à ce travail qui convenait aussi bien à ses instincts d'artiste qu'aux aspirations élevées de son cœur. Les sujets désignés par le comité étaient ceux-ci : Jeanne d'Arc entendant les voix, — le départ de Vaucouleurs, — l'entrevue de Chinon, — l'entrée à Orléans, — le combat et la prise des tourelles, — les actions de grâces dans la cathédrale de Sainte-Croix, — le sacre de Charles VII à Reims, — Jeanne d'Arc prisonnière à Compiègne, — la prison de Rouen, — Jeanne d'Arc brûlée vive sur la place du Vieux-Marché à Rouen. Toute l'existence de Jeanne retracée sur les verrières d'un temple chrétien devait tenter et tenta en effet un certain nombre d'artistes, qui trouvaient là une occasion unique de célébrer les hauts faits d'une des gloires les plus pures de notre histoire. Les cartons des concurrents furent exposés d'abord à Orléans, dans un des salons de l'évêché; l'École des



PROJET DE VITRAIL POUR LA CATHÉDRALE D'ORLÉANS

PAR M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

Présenté au concours des Vitraux de Jeanne d'Arc par M. G. BARDON, verrier (1879)

beaux-arts les abrita ensuite pendant quinze jours, et chacun put ainsi, en connaissance de cause, juger à qui devait être confié le soin d'exécuter cette grande décoration. Il n'y eut qu'une voix [1] pour reconnaître que Chevignard avait rendu, mieux qu'aucun des concurrents, tous les sujets, qu'il s'était plus complètement qu'aucun d'eux pénétré de la question des costumes et de l'exactitude historique, que ses compositions étaient mieux agencées qu'aucune autre, et cependant il n'eut pas le prix. Il ne nous convient ni de rappeler toutes les phases par lesquelles passa cette triste histoire, ni de revenir sur un débat qui paraît clos; mais nous ne pouvons nous incliner, sans protester hautement, au nom de l'équité, devant la décision du jury qui, en cette occasion, semble avoir pris à tâche de rendre odieux les concours, et d'éloigner à jamais de ces tournois pacifiques les artistes de quelque valeur. L'opinion des gens éclairés peut, jusqu'à un certain point, diminuer l'amertume d'un jugement inique ; elle ne saurait toutefois consoler pleinement le peintre qui voit une œuvre, à laquelle il a donné tous ses soins, reléguée dans un grenier et condamnée à l'oubli.

Quoique le but, auquel avait visé Chevignard en dessinant les cartons d'Orléans, n'ait pas été atteint, ce travail excellent ne devait pas lui être inutile. Dans notre pays on ne fait jamais en vain acte de talent; tôt ou tard le public cherche à attirer à lui ceux qui ont fait leurs preuves, et récompense les hommes qui ont accusé un savoir réel et une haute intelligence de l'art. Les cartons destinés à la cathédrale d'Orléans étaient à peine terminés que Chevignard recevait la commande d'un vitrail destiné à orner la chapelle Saint-Louis, à Chantilly, et que le gouvernement lui confiait le soin de décorer de peintures la grande salle de la mairie de Châteaudun. C'est ce travail qui occupe actuellement l'artiste. Sur les trois parois de la salle il représente : Châteaudun et ses illustrations, — les Dunois, sous

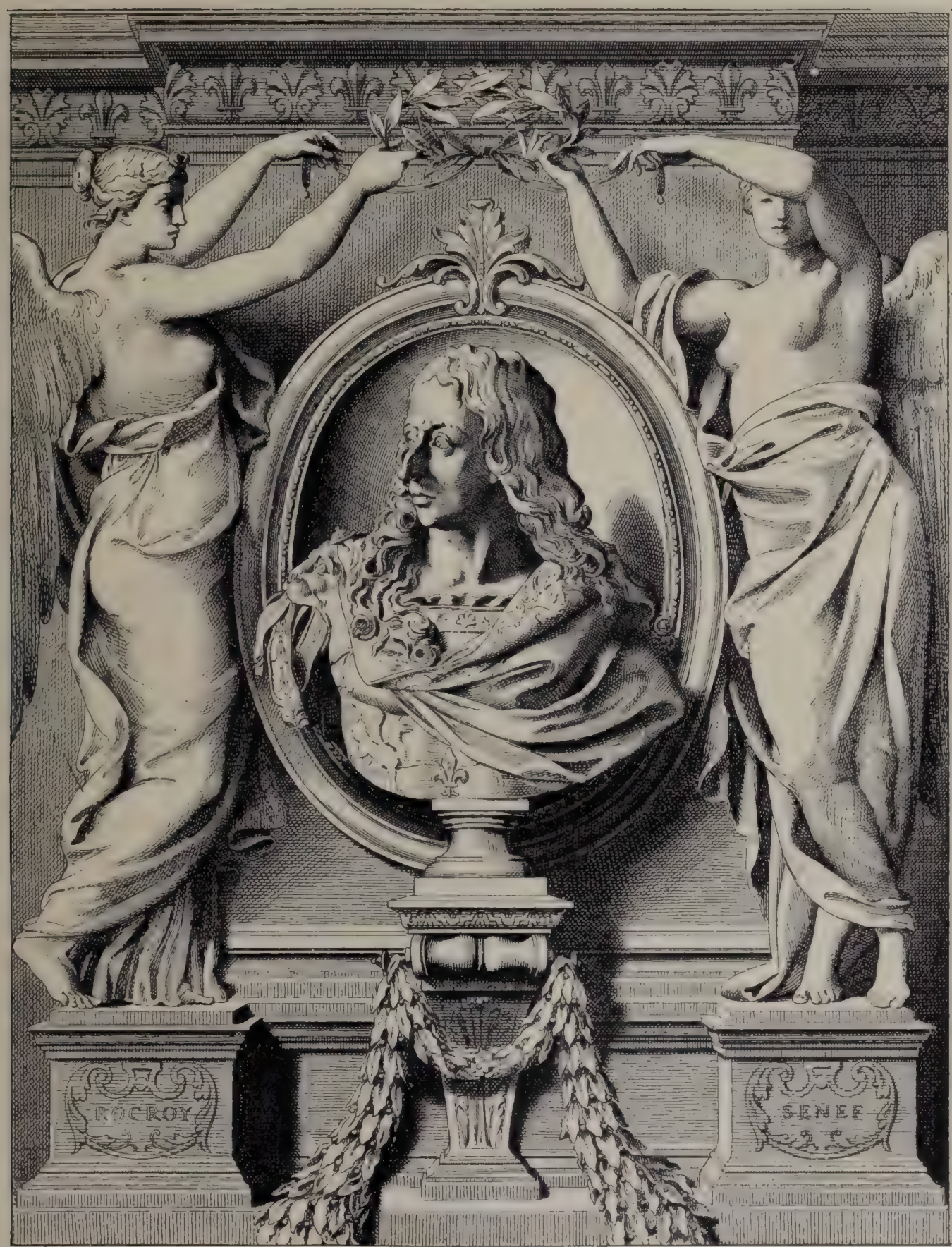
1. Dans le journal *le Temps*, du 18 septembre 1879, M. Charles Blanc s'exprimait ainsi : « ...Il n'est pas besoin d'en savoir bien long, en effet, pour reconnaître au premier coup d'œil que les cartons de M. Lechevallier-Chevignard sont de beaucoup supérieurs à ceux qu'ont présentés les autres concurrents, et en particulier aux dessins de M. Lorin, de Chartres, qui a obtenu le prix. Tout ce que l'on pouvait désirer, ce me semble, se trouve dans l'ouvrage de M. Chevignard : le style du temps, les tournures et les airs de tête du XVe siècle, l'exquise convenance du geste, l'architecture voulue, l'exactitude des costumes; — je dis des costumes naturellement portés et non pas endossés par des figurants de théâtre ; — le caractère historique enfin concilié avec le sentiment légendaire... » De son côté, dans le feuilleton de *l'Univers*, du 13 octobre 1879, on lit ce qui suit sous la signature de M. Claudius Lavergne : « ...Ainsi donc nous nous abstiendrons de faire écho aux nombreuses critiques dont le projet en question a été l'objet. Nous nous croyons obligés à des ménagements auxquels ne sont pas tenus ceux de nos confrères de la presse qui ignorent ce que nous ne pouvons ignorer. D'ailleurs pour nous associer aux éloges que tous ont décernés aux projets exécutés et signés par M. Lechevallier-Chevignard, et pour en constater la supériorité et la valeur artistique, nous n'avons pas besoin de déprécier l'œuvre banale et apocryphe qui l'avoisine et à laquelle la palme orléanaise ne prête aucun éclat. Oui, n'en déplaise à toutes les commissions et à tous les juges imaginables, et soit dit sans préjudice pour le mérite des autres concurrents, le travail de M. Chevignard se distingue par des caractères et un fond d'études et de notions historiques qui le placent hors ligne... »

la conduite de Jeanne d'Arc et du bâtard d'Orléans, prenant part à la défense d'Orléans en 1429, — et la résistance de Châteaudun le 18 octobre 1870. Les esquisses très avancées qu'il nous a été donné de voir permettent d'assurer que le mérite singulier qui avait attiré sur les cartons de la cathédrale d'Orléans le suffrage des artistes et l'attention de l'administration se retrouvera complètement dans ces peintures qui ajouteront un titre de plus à l'estime que l'on accorde, avec raison, aux travaux distingués signés du nom de Chevignard.

Nous avons mentionné, autant qu'il nous a été possible, les ouvrages les plus importants exécutés par l'artiste qui nous occupe, mais nous sommes encore loin d'avoir signalé tous les travaux qui le recommandent à l'attention. Pour juger de l'étendue des connaissances de Chevignard, il faudrait encore examiner cette série de cent cinquante costumes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, dans le choix desquels il témoigna d'un savoir si particulier, et dans l'exécution desquels il se montra si précis et si clair[1]; il faudrait parler des dessins, gravés avec habileté par M. Adrien Didier, qui accompagnent une édition exceptionnellement luxueuse de l'*Oraison funèbre du grand Condé,* par Bossuet[2], des costumes dessinés par lui pour la tragédie de M. Delair, *Garin,* et d'un grand nombre de fleurons, de têtes de pages et de culs-de-lampe, qui accompagnent plusieurs éditions d'écrivains du XVIe siècle, publiées par M. A. Aubry. Il faudrait enfin parler d'un certain nombre de portraits à la mine de plomb, dans lesquels l'artiste a fixé sur le papier, avec une vérité frappante, la physionomie individuelle. Parmi ces portraits, il en est un qui nous intéresse tout particulièrement; il représente une petite fille de neuf ans; exposé au Salon de 1874, ce portrait fut justement remarqué; l'artiste nous pardonnera de lui rappeler qu'en même temps qu'il signait un ouvrage excellent, il s'assurait pour toujours la reconnaissance d'une famille amie.

Un artiste aussi distingué que Chevignard, aussi bien informé des principes mêmes de l'art, était désigné tout naturellement pour occuper dans l'enseignement de l'État un poste élevé. Le directeur actuel de l'École des arts décoratifs comprit l'intérêt qu'il y aurait pour l'établissement, à la tête duquel il fut depuis placé, à s'attacher un artiste de cette valeur; de son côté, M. le vicomte Henri Delaborde plaida auprès de qui de droit la cause de l'École et ne tarda pas à transmettre ses convictions au représentant le

1. Paris, 1867, chez A. Lévy, 2 vol. grand in-4°.
2. Paris, 1879, chez Damascène, Morgand et Fatout, grand in-4°.



COMPOSITION DE M. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

FRONTISPICE DE L'ORAISON FUNÈBRE DU GRAND CONDÉ

(Publ. par M. E. BOCHER. — Paris, MORGAND et FATOUT)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

plus élevé de l'administration des beaux-arts : Chevignard fut nommé, le 1er octobre 1874, professeur d'applications décoratives. Les élèves, ne comprenant pas bien tout d'abord les avantages qu'ils pouvaient retirer de cet enseignement supérieur qui leur était offert, se montrèrent récalcitrants, ou du moins peu empressés à pénétrer dans l'atelier nouvellement ouvert. C'était à qui ne profiterait pas le premier de l'innovation intelligente que le directeur des beaux-arts avait introduite dans l'école. Aujourd'hui cet état de choses est singulièrement modifié ; de nombreux élèves ont obtenu comme une récompense de leur travail, l'autorisation de suivre le cours de Chevignard ; ils ne tarderont pas à prouver, nous en sommes assurés, par les succès qu'ils obtiendront dans les concours, qu'ils sont dignes de recevoir les leçons d'un artiste chez qui le goût et le savoir sont à la hauteur de l'intelligence et du caractère.

GEORGES DUPLESSIS.

Composition de M. Lechevallier-Chevignard, *Oraison funèbre du Grand Condé.*
(Librairie Morgand et Fatout.)

LA

DÉCORATION MURALE A POMPÉI

Les anciens, dit Vitruve, avaient coutume de décorer les pièces qu'ils habitaient pendant le printemps, l'automne et l'été, avec des peintures de diverses couleurs et des dessins variés et appropriés à la destination de chaque pièce.

« La peinture est la représentation des choses qui sont ou qui peuvent être, comme d'un homme, d'un édifice, d'un navire ou de tout autre objet que ce soit dont on imite la forme et la figure. Les premières choses que les anciens ont représentées sur les enduits sont les différentes bigarrures du marbre ; ensuite ils ont fait des compartiments de ronds et de triangles jaunes et rouges. Ils essayèrent après cela de représenter la vue de leurs édifices par l'imitation des colonnes et de leurs amortissements élevés ; et lorsqu'ils ont voulu peindre en des lieux spacieux, ils y ont dessiné des perspectives, comme sont celles des faces des théâtres pour les tragédies. pour les comédies et pour les pastorales dans les longues galeries ils peignaient *des paysages* représentant divers sites : les uns offraient des ports, des promontoires, des rivages, des fleuves, des fontaines, des ruisseaux ; les autres, des temples, des bocages, des troupeaux, des bergers ; et en quelques endroits ils ont peint l'*Histoire*. Ce genre de peinture représente les dieux ainsi qu'ils sont décrits dans les fables, ou de certains événements, comme les guerres de Troie et les voyages d'Ulysse dans les diverses parties du monde, de manière que le paysage entre toujours dans leurs dessins ; mais dans toutes leurs compositions ils ont constamment imité la nature et rendaient les objets tels qu'ils étaient naturellement.

« Cependant, par je ne sais quel caprice, on ne suit plus cette règle que les anciens s'étaient prescrite, de prendre toujours pour modèles de leurs peintures les choses comme elles sont dans la vérité, car on ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagants, au lieu de choses véritables et régulières. On remplace les colonnes par des roseaux qui soutiennent des *entortillements* de tiges, des plantes cannelées avec leurs feuillages refendus et tournés en manière de volutes ; on fait des chandeliers qui portent de petits châteaux, desquels, comme si c'étaient des racines, il s'élève quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures sont assises; en d'autres endroits ces branches aboutissent à des fleurs dont on fait sortir des demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, les autres avec des têtes d'animaux, toutes choses qui ne sont point, qui ne peuvent pas être, et qui n'ont jamais existé. Cependant ces nouvelles fantaisies prévalent tellement aujourd'hui, qu'il ne se trouve presque personne qui soit capable de découvrir ce qu'il y a de bon dans les arts, et qui en puisse juger sainement ; car quelle apparence y a-t-il que des roseaux soutiennent un toit, qu'un chandelier porte des châteaux, et que les faibles branches qui sortent du faîte de ces châteaux portent des figures qui y sont comme à cheval, enfin que de leurs racines, de leurs tiges et de leurs fleurs, il puisse naître des moitiés de figures ? »

Nous avons tenu à transcrire dans son intégrité et à placer en tête de notre étude sur la décoration murale à Pompéi ce passage de Vitruve, qui a peut-être le tort d'être un peu long, mais qui a, en échange, le rare mérite de nous donner une description exacte et détaillée du genre de décoration en face duquel nous allons nous trouver. L'architecte latin critique ce genre au nom de l'inflexible logique; nous, nous voulons tenter de montrer sa légitimité au nom de la fantaisie décorative; nous désirons faire la part de l'imagination dans le domaine des arts; il y aura donc une opposition à peu près complète, au point de vue critique, entre ce que nous venons de transcrire et ce que nous allons avoir à dire; mais cela n'ôte rien à la valeur descriptive du passage cité et ne diminue nullement son intérêt.

Les principes généraux énoncés par Vitruve peuvent être vrais en ce qui concerne la peinture proprement dite, où la réalité et la vie doivent jouer forcément le plus grand rôle; mais ils perdent beaucoup de leur valeur lorsqu'ils sont appliqués à l'art du décorateur, art soumis à des lois toutes différentes. La décoration, loin de rejeter les caprices de la fantaisie, ne peut vivre que par eux. La fantaisie n'est-elle même pas sa principale raison d'être ? Une décoration, pour plaire, ne doit pas s'imposer à l'esprit

par la rigidité de ses lignes, par la puissance de sa réalité, en un mot, forcer l'attention ; il faut qu'elle se contente d'un rôle plus modeste, d'un rôle qui, quoique secondaire, ne lui interdira nullement la production de chefs-d'œuvre, car les chefs-d'œuvre ne sont pas le privilège d'un genre déterminé, le génie n'ayant absolument rien à voir avec les procédés, d'un rôle tout d'accompagnement. Elle doit accompagner le mode d'architecture de l'édifice ou de la construction qu'elle orne, c'est-à-dire le faire valoir, tout en restant à son plan. Et le nom qu'elle porte n'indique-t-il pas qu'elle ne saurait se suffire à elle-même et qu'elle n'a de raison d'être que parce qu'elle *décore ?*

Lorsque Vitruve attaque les décorateurs de son temps, c'est-à-dire du temps d'Auguste, en leur jetant à la tête les œuvres d'artistes anciens par rapport à eux, il nous est impossible de savoir si ses appréciations sont équitables en ce qui concerne le plus ou moins de valeur des œuvres mises en parallèle, les exemples ayant été détruits, et les décorations stigmatisées étant seules parvenues jusqu'à nous ; mais nous pouvons parfaitement discuter les principes sur lesquels s'appuie l'architecte latin (car, chose bizarre, c'est un architecte qui se fait ici le défenseur d'idées qui conduisent logiquement à isoler la peinture de l'architecture) ; nous pouvons lui faire un procès de tendance.

Les peintures décoratives qui couvraient les murs des habitations pompéiennes répondaient admirablement aux conditions artistiques que nous venons d'exposer. Elles n'accaparaient pas l'attention des êtres qui vivaient au milieu d'elles et les coudoyaient sans cesse ; elles ne semblaient pas vouloir leur rappeler à chaque instant qu'elles étaient là et devaient compter dans leur existence. Le maître de la maison, tout en jouissant de leur présence, se sentait bien chez lui et non dans un musée. Elles se prêtaient merveilleusement aux mille caprices de l'architecture, les favorisant même le plus souvent, leur permettant, grâce à des effets de perspective fantastiques, à des trompe-l'œil, de passer à travers les lois rigides qui gouvernent ce grand art.

Les pièces des maisons particulières de Pompéi sont généralement assez petites. Les Grecs et les Romains de la période républicaine vivaient bien plus sur la place publique *(agora* ou *forum)* que dans leurs propres demeures. Et encore, les courts moments qu'un personnage romain passait dans son domicile étaient-ils, pour la plus grande part, consacrés à des actes publics qui avaient pour scène une sorte de cour intérieure, couverte en partie ou entourée de portiques, l'*atrium*. Les amis, les clients venaient

saluer l'homme opulent à son réveil et lui demander aide ou protection.

Cette espèce de petit lever terminé, le maître, suivi de tout son monde, se dirige vers le forum, où les affaires du jour l'attendent et vont accaparer son temps.

L'architecture devait forcément se ressentir de cet état de choses dans lequel la vie intérieure comptait à peine. Aussi tous les soins de l'architecte se sont-ils concentrés sur l'atrium, ce centre à la fois public et privé où le chef de famille romain commence à faire acte de citoyen, ce lieu sacré où les regards retrouvent partout le souvenir des aïeux, et d'où l'on aperçoit, dans le fond, le *tablinum* avec les papiers et les portraits de famille. Les pièces qui s'ouvriront autour ne feront l'effet que de simples annexes.

La société romaine subit un changement profond sous l'empire. A partir d'Auguste, la vie publique perd chaque jour de son importance. Sous les césars soupçonneux le plus sûr est de rester chez soi. Alors les journées paraissent longues, et, durant les heures d'ennui, on s'aperçoit que sa maison présente bien des imperfections. On éprouve le besoin de dissimuler le plus possible les murs de sa prison, on se sent à l'étroit : l'espace semblait si vaste là-bas, à travers les colonnades de la place publique, les lignes de fuite qu'offraient les temples, les arcs de triomphe et les basiliques ! Mais l'architecture n'est pas un art qui puisse se transformer du jour au lendemain. Il ne peut offrir de garanties qu'en progressant avec lenteur. Il n'en est pas de même de la décoration. C'est donc elle qui va forcément entrer en scène. Il faut qu'elle dissimule la petitesse des salles, qu'elle fasse reculer ou perce les murailles : on veut de l'air, de la lumière et de la gaieté à tout prix.

Voyons-la opérer à Pompéi. Elle a eu beau jeu dans cette cité rebâtie ou, tout au moins, remise à neuf, réparée presque en totalité sous Néron, lors du tremblement de terre qui eut lieu un an avant l'incendie de Rome. Le mode de construction est le même, dans ses grandes lignes, qu'aux époques précédentes; mais quand on arrive au décor tout change. L'importance de la transformation nous est attestée par la réprobation que celle-ci rencontre chez les auteurs latins défenseurs du style classique. Cependant, malgré leurs éloquentes tirades, tout le monde — c'est eux qui le constatent amèrement et sans se rendre compte que cette unanimité implique un besoin — tout le monde fait appel aux décorateurs du genre nouveau. La mode n'a pas tardé à suivre, comme une conclusion logique, le changement social produit dans le monde romain par l'avènement de l'empire. Les nouvelles

décorations apparaissent avec Auguste. Elles remplacent bientôt partout les peintures plus sévères des anciens jours. Est-ce à dire que l'on ne fasse plus cas de celles-ci, que l'on n'ait plus une idée bien nette de leur valeur? Un passage de Pétrone nous prouve le contraire; il nous montre que les amateurs ne manquaient pas. Mais on réservait ces tableaux pour sa galerie et l'on faisait venir les décorateurs pour les autres parties de la maison. Nous sommes forcés de constater, dans le goût comme dans les mœurs, une transformation importante; mais il nous est impossible de voir dans ce phénomène naturel d'adaptation une preuve de décadence, et, toutes réflexions faites, nous ne pouvons trouver au fond des anathèmes de Vitruve, de Pline l'Ancien et de Pétrone que les manifestations brillantes d'une colère de lettrés.

« La peinture est la représentation des choses qui sont ou qui peuvent être », disent avec raison les défenseurs de l'art classique; vos conceptions ne peuvent pas avoir d'équivalent dans la nature : vous n'êtes donc pas des peintres.

— Mais non, ont le droit de répondre les novateurs, nous ne sommes pas des peintres, nous sommes des décorateurs; notre divinité n'est pas la nature, mais la fantaisie. Nous connaissons les grands artistes que vous pleurez; nous avons étudié leurs œuvres. Regardez nos productions et vous verrez combien nous avons emprunté à ces maîtres. Ne retrouvez-vous pas comme un écho adouci de leur style, de leur façon de comprendre l'allégorie, de présenter les scènes, de grouper les personnages, dans presque toutes nos représentations, aussi inférieures qu'elles soient? Seulement nous avons transporté ces allégories, ces personnages, ces scènes dans un milieu et un monde imaginaire; tout cela ne fait plus qu'un avec le cadre fantastique qui n'appartient qu'à nous et qui est notre raison d'être. Nous venons pour répondre aux besoins d'une société nouvelle ou transformée, pour charmer les longues heures de Romains forcés, chose incroyable, de rester chez eux. N'oubliez jamais notre point de départ et sa légitimité, si vous voulez ne pas vous montrer injustes. Si vous l'acceptez, nous vous reconnaissons pour juges; si vous le rejetez, vous vous exposez à faire des critiques qui ne nous atteignent pas. Si vous vous contentez de faire appel à la raison des hommes, ils pourront vous prier de leur côté de tenir un peu compte de leur imagination, cette *folle du logis,* comme dira un jour Shakespeare. Nos décorations répondent-elles aux besoins esthétiques des propriétaires qui nous les ont demandées? Toute la question est là.

Puisque tout le problème est là, voyons si les décorateurs pompéiens

l'ont résolu. Il existe des rapports constants entre les milieux naturels et les êtres qui s'y meuvent; il doit y en avoir de réciproquement analogues entre les êtres et les milieux qu'ils se créent, grâce à leur industrie. Cette concordance est le criterium le plus certain que l'on puisse trouver de la légitimité d'une création humaine quelle qu'elle soit, artistique ou autre. « Tel le nid, tel l'oiseau », a écrit Michelet. Il eût pu dire aussi justement, plus justement même, puisqu'il s'agit ici d'un milieu créé par son propriétaire : *Tel l'oiseau, tel le nid*. Il faut donc que nous puissions dire, si nous voulons plaider la cause des décorateurs des demeures pompéiennes : *Tel le maître de l'habitation, telle la maison*. Les mœurs, les préjugés ou les coutumes, les habitudes de celui-ci devront nous rendre compte des principes qui ont présidé à la conception des décorations dont il s'est entouré.

Pénétrons donc, par l'idée, dans une habitation de Pompéi au Ier siècle de notre ère, et tâchons de nous mettre dans la peau du propriétaire. Nous mettons le pied sur le seuil. Le mot SALVE (salut), en mosaïque, s'étale à l'entrée du corridor, sur un fond jouant la plaque à inscription. La maison nous souhaite la bienvenue. Salut aux amis ! mais tout le monde n'est pas un ami. La ville renferme des malfaiteurs toujours prêts au pillage. On a aussi songé à eux. Le décorateur a peint sur le mur, à côté de la loge du portier, un chien menaçant, tirant sur sa chaîne, les oreilles redressées, la gueule ouverte, les crocs à l'air : *Cave canem*. Un personnage de Pétrone va nous dire quelle est la portée de l'impression produite sur ceux qui ne se sentent pas la conscience pure : « ... A la gauche de l'entrée, près de la loge du portier, j'aperçus un énorme dogue enchaîné, au-dessus duquel était écrit, en lettres capitales : GARE, GARE AU CHIEN ! Ce n'était un dogue qu'en peinture, mais sa vue me causa un tel effroi, que je faillis tomber à la renverse. »

Le couloir franchi, nous voici dans l'atrium. Une élégante mosaïque court sur le sol et ne s'arrête qu'aux bords de l'*impluvium*, dans lequel l'eau du ciel vient tomber, vomie par des figures d'animaux qui ornent les quatre rebords intérieurs de la toiture. Des colonnes, ou simplement des poutres croisées et fixées dans les murs, soutiennent cette toiture. Un certain nombre de statues se dressent à l'abri de la galerie produite par ce système d'architecture. Le plus souvent elles sont placées devant les espaces pleins qui se trouvent entre les portes, tendues de draperies, des *cubicula* (chambres à coucher). Les décorations peintes se montrent dans toute leur fantaisie sur ces parties solides. Les enroulements de plantes, ayant pour fleurs et fruits des formes animales, ou supportant des architectures matériellement

impossibles; les racines fantastiques prenant naissance dans des édifices aussi improbables qu'elles, enfin, en un mot, tous les caprices d'ornementation conspués par Vitruve montent derrière les statues. Ici, une feuille d'acanthe se termine brusquement en oiseau, sans que l'on puisse dire pourquoi, sinon que c'est parce que cela fait bien, raison dont nous nous contentons pour notre compte. A côté, une tige, non moins excentrique, donne le jour à une Chimère. Ce qui pourrait autoriser sa manière bizarre de se conduire, ou tout au moins l'expliquer au point de vue des lois de l'hérédité, c'est qu'elle doit elle-même le jour à un dauphin. Les monstres sont donc choses normales dans sa famille. Un masque comique regarde toutes ces inconséquences et semble en rire de bon cœur, tandis qu'un masque tragique, faisant pendant, les contemple avec un air effaré. Une guirlande de feuillage soutient une colonnade tellement légère qu'elle fait involontairement songer aux constructions de fonte qui commencent à jouer un si grand rôle dans notre architecture contemporaine.

Un triton, tenant en laisse quatre monstres de la mer, occupe chaque côté d'un fronton, au sommet duquel se tient, sur une boule, un aigle aux ailes éployées. Une chèvre saute ici, un cygne tord son long cou là. Un génie, suspendu par un ruban, supporte une espèce de baldaquin relié à des pilastres par des colliers de fleurs.

Se présente-t-il un espace un peu vaste? Un sujet mythologique, une bacchante, une muse, un satyre, une scène charmante empruntée aux fables de la Grèce, un paysage, viennent s'encadrer dans les mille caprices de la décoration.

Les chambres à coucher *(cubicula)* qui entourent l'atrium présentent naturellement une décoration moins riche que celui-ci. Elles sont généralement fort petites et faiblement éclairées, la lumière étant plutôt une gêne qu'autre chose lorsque l'on désire se reposer. On y retrouve cependant les architectures et les ornements avec lesquels nous venons de faire connaissance sous les galeries; mais les scènes mythologiques et les paysages y font assez souvent défaut. Il y a pourtant des exceptions auxquelles le musée de Naples doit de fort intéressantes représentations.

Le tablinum se ressent de l'importance de son rôle. Tous les soins des décorateurs avaient dû se porter sur ce lieu qui abritait, dans une vaste armoire, les bustes des ancêtres et les papiers de famille, et où trônait le maître de la maison, cette pièce accessible seulement aux amis intimes, témoin de tant d'interminables causeries si chères aux anciens. La bibliothèque (le *tabularium*) est à côté, et un mot dit à l'esclave qui en a soin

permet de faire intervenir les grands hommes, Grecs ou Romains, dans la discussion.

Un couloir nous conduit au *triclinium* (la salle à manger). Celle-ci est aussi superbement décorée. Si elle n'abrite pas les portraits des aïeux comme le tablinum, elle sert du moins de cadre, comme lui, aux réunions d'amis; elle préside à leurs jeux d'esprit, à leurs dissertations philosophiques. Il ne faut pas qu'elle jure par son style avec la gaieté des repas. Les coupes circulent; les buveurs, étendus sur leurs lits, se laissent aller aux rêveries que procure une demi-ivresse; les danseuses, les joueuses d'instruments sont introduites; il faut que le décor soit digne de la scène. Il l'est. Les convives n'ont qu'à lever les yeux pour rencontrer, de tous côtés, derrière les baladines, une ornementation fantastique qui permet à leurs cerveaux excités des échappées sans fin. Une arabesque invite doucement les regards à remonter vers une colonnade, et cette colonnade, après les avoir amusés un instant, les force à aller se perdre avec elle dans une série d'enroulements de plantes au sein desquels se jouent des animaux réels ou fabuleux. Un paysage apparaît au centre d'un panneau. On y voit des jardins aux formes géométriques dessinés dans la campagne et des corps de bâtiments qui s'avancent dans la mer. Un pêcheur se montre assis sur un rocher. Le convive se laisse entraîner à songer à sa villa: il croit y être; il parcourt les allées; il entend le bourdonnement des flots qui viennent battre les murs; il est tout à sa joie, il respire plus librement. Mais un enlacement de plantes et de branches vient l'arrêter dans sa rêverie et forcer son imagination à se remettre en route. Il parcourt des contrées inconnues, des pays sans nom, une nature impossible. Il va, il va, jusqu'à ce que des attributs bachiques ou des instruments de musique suspendus à un ruban le ramènent au repas auquel il assiste, aux danseuses, aux joueuses de flûte ou aux mimes.

Nous arrivons au *peristylium,* ce centre de la vie domestique. Nous l'avions aperçu à travers le tablinum. Les *fauces* (couloirs) nous y conduisent. Il ne se distingue de l'atrium que par son plus d'étendue. Un petit jardin s'étale au centre. Sur les murs qui encadrent ses quatre côtés court une chasse, ou plutôt un ensemble de scènes de chasse empruntées à la mythologie, et reliées par les décorations les plus diverses. Sur le sol, des mosaïques répondent à la splendeur des décorations. Des guirlandes de feuilles et de fleurs s'accrochent aux corniches. Des statues de bronze viennent encore animer ce milieu charmant.

Mais pourquoi nous arrêter à décrire plus longtemps les décorations

infinies des habitations pompéiennes? Elles sont partout; il n'est pas d'endroit, aussi infime, aussi reculé qu'il soit, qui leur ait échappé. Les fourneaux, les murs des cuisines eux-mêmes présentent de ravissants motifs. Les natures mortes ont trouvé leur emploi, comme les paysages et les scènes mythologiques. Les boutiques des artisans, les lieux de travail sont décorés comme les pièces de plaisance, les peintures de la boutique du foulon en offrent un éclatant exemple. Nous ne pouvons pas suivre les enroulements, les arabesques dans leur course à travers les pièces. Toutes ces choses doivent être admirées à l'aise, à son heure, aux instants vides de l'existence. En nous acharnant à tout voir, nous risquerions d'arriver à la fatigue. Nous sortirions de la peau du Romain dans laquelle nous avons désiré entrer pour nous retrouver dans celle d'un vulgaire touriste.

En face des peintures de Pompéi que les instruments des ouvriers chargés des fouilles font apparaître à la lumière du jour, éclairées par le chaud soleil de l'Italie méridionale, nous nous arrêtons un peu déconcertés. Il y a forte surprise. Certainement ces décorations nous charment toujours par leur élégance, leur grâce, leur dessin ingénieux; mais il n'y a pas moins en elles quelque chose d'indéfinissable, un je ne sais quoi dont nous ne pouvons nous rendre compte au premier abord, qui nous irrite et nous blesse. Une phrase nous vient involontairement sur les lèvres : Comme c'est criard! Nous nous arrêtons immédiatement surpris de ce jugement, car le plus grand défaut que l'on puisse constater dans une décoration n'est-il pas le manque d'harmonie dans les tons ou les lignes, et nous avons la conviction que les artistes pompéiens sont de grands décorateurs. Si ce ne sont pas les artistes qui ont tort, il faut donc que ce soit la grande lumière. Les peintures se seront présentées à nous dans de mauvaises conditions d'éclairage. Nous nous rappelons que les tons vifs, les lignes arrêtées qui, dans un endroit abrité de la grande lumière, dans le demi-jour, donnent une sensation de fraîcheur des plus agréables, deviennent crus et fatigants transportés en plein jour. Nous nous rappelons aussi fort à propos que les pièces des habitations de Pompéi prenaient le jour, le plus souvent, par une simple porte, sous les arcades de l'atrium et du péristylium. Elles avaient donc les couleurs qui convenaient à leur manière d'être.

Les nombreux motifs de décoration empruntés à l'architecture, que nous avons signalés dans les peintures de Pompéi, nous amènent à une autre réflexion : c'est que ce grand art domine tous les autres, comme cela a déjà été prouvé maintes fois à propos de la sculpture, dans le monde grec et romain. Les Asiatiques font prévaloir la décoration sur l'architecture, leurs

monuments ne sont le plus souvent que de prodigieux motifs de décoration ; les Grecs et les Romains, eux, donnent un rôle important à l'architecture jusque dans l'ornementation.

« La première question qu'on se pose à propos des tableaux de Pompéi, et la plus importante, est celle de leur origine, écrit M. Gaston Boissier dans ses *Promenades archéologiques*. D'où venaient les peintres qui les ont faits ? Étaient-ce des artistes originaux qui inventaient le sujet de leurs ouvrages, et si ce ne sont que des imitateurs, à quelle école appartenaient leurs modèles, et dans quel siècle ont-ils vécu ? Comme les auteurs anciens ne nous donnent à ce sujet aucun renseignement, nous sommes réduits à interroger les peintures même et à tout tirer d'elles. »

Nous avons déjà dit que, selon nous, ces artistes avaient puisé à pleines mains chez leurs devanciers. Les décorateurs de Pompéi n'étaient des peintres que de cinquième ou sixième ordre, plutôt des artisans que des artistes, au sens que nous donnons actuellement à ce mot. Ils répondaient à nos dessinateurs de papiers peints ou à nos décorateurs de cafés. Cependant le passé et les œuvres des maîtres laissaient place à un choix. La Grèce a eu, comme nous, ses écoles différentes. Selon M. Helbig, l'école dont se sont inspirés les artistes de Pompéi est l'école de peinture qui florissait sous les successeurs d'Alexandre, et à laquelle on a donné le nom d'*hellénistique*.

Il y a cependant certaines compositions toutes locales qui semblent appartenir en propre aux artistes romains de l'empire. Les auteurs anciens sont de cet avis.

« Il ne faut pas non plus, dit Pline l'Ancien, faire tort à un Ludius du temps du dieu Auguste : celui-ci, le premier, imagina de décorer les murailles de peintures charmantes, y représentant des maisons de campagne, des portiques, des arbrisseaux taillés, des bois, des bosquets, des collines, des étangs, des euripes, des rivières, des rivages, au souhait de chacun ; des personnages qui se promènent ou qui vont en bateau, ou qui arrivent à la maison rustique, soit sur des ânes, soit en voiture ; d'autres pêchent, tendent des filets aux oiseaux, chassent ou même font la vendange. On voit dans ces peintures de belles maisons de campagne, dont l'accès est marécageux ; des gens qui portent des femmes sur leurs épaules et qui ne marchent qu'en glissant et en tremblant ; et mille autres sujets de ce genre plaisant et ingénieux. Le même artiste a, le premier, décoré les édifices non couverts (*hypæthros,* promenoirs) de peintures représentant des villes maritimes qui font un effet très agréable et à très peu de frais.» Il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre la phrase du grand naturaliste romain sur l'invention d'un

nouveau genre de peinture, à une époque déterminée, par un personnage unique. L'histoire des arts n'offre guère d'exemples de ces sortes d'éclosions subites, devant le jour à un effort individuel, qui ont toujours fait le bonheur des anecdotiers de tous les temps. Il est très probable que le Ludius de Pline le Naturaliste s'illustra par son talent dans le genre de peinture décorative que nous voyons naître et se développer rapidement sous Auguste, et qu'il gagna à cela de voir son nom accolé à celui de ce genre. Pour les anciens, de nombreux et grands travaux supposent toujours un Hercule.

C'est au musée de Naples qu'il faut aller voir les peintures de Pompéi. En France nous ne possédons que quelques spécimens sans importance. Les unes ont été offertes par le roi de Naples, en 1825, les autres viennent des collections de la Malmaison. Elles sont actuellement dans la salle des peintures antiques au musée du Louvre. Heureusement de belles publications, parmi lesquelles il faut citer *Herculanum et Pompéi,* superbe ouvrage publié par la librairie Firmin-Didot, nous permettent de nous faire une idée de leur importance artistique.

P. Rioux-Maillou.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Séance du vendredi 11 janvier 1881.

PRÉSIDENCE DE M. H. BOUILHET, VICE-PRÉSIDENT

Membres présents : MM. Cohen, Dreyfus, Falize, Firmin-Didot, Hermann, Jumelle, E. Lefébure, Marienval.

M. Veyrat, empêché, s'excuse de ne pas assister à la réunion. M. Firmin-Didot donne au Conseil lecture du rapport suivant qu'il a été chargé de présenter sur la section « Le papier et ses emplois — Le livre et l'Image, » à l'exposition de 1882.

RAPPORT AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE

Le programme relatif au papier, tel qu'il est énoncé dans le rapport de M. Lorain sur les expositions technologiques, doit comprendre non seulement l'exhibition des matières premières, de sa fabrication et celle des moyens divers par lesquels on le produit, mais encore les différents emplois du papier, depuis celui propre au journal et au livre, jusqu'à celui destiné à être symbolisé par tous les procédés de la photographie. Il doit également embrasser tous les papiers fabriqués en vue des dessinateurs, les cartonnages, les modèles, les papiers peints. Aussi, vu la grande diversité de ces emplois, et pour donner une idée de l'importance du sujet, croyons-nous utile de proposer d'ajouter au titre du *Papier*, sur lequel il figure dans le programme, celui de :

Le Papier et ses emplois. — Le Livre et l'Image.

Il conviendrait aussi, selon nous, vu le nombre des emplois différents du papier, d'établir de suite des divisions bien distinctes et de les classer en cinq grandes catégories, savoir :

1° La fabrication du papier ;

2° Le produit à l'usage des artistes ;

3° Son décor intime selon sa destination et lorsque le papier conserve sa franchise et sa nature ;

4° L'emploi du papier en feuilles, en cartons et en pâtes, les transformations apparentes dont il est l'objet, les bobines en rouleaux ;

5° Le livre et l'image.

Sans entrer dans les nombreuses autres subdivisions que demanderont les industries si variées qui font usage du papier, il suffit, pour bien caractériser les grandes catégories, d'indiquer ici que la *première catégorie* devra contenir un spécimen de toutes les différentes matières concernant la fabrication du papier, telles que chiffons, paille, bois râpé, bois désagrégé, alfa, etc., ainsi qu'un échantillon de tous les genres de papiers fabriqués ordinairement.

Comme la connaissance des éléments de composition du papier, ainsi que de sa fabrication, importe beaucoup au producteur en vue de sa spécialité et attire toujours l'attention du public, il eût été du plus grand intérêt, en dehors de l'examen des divers éléments du papier, de pouvoir faire fonctionner sous les yeux du public une de ces merveilleuses machines, d'où la pâte entrée liquide sort en feuilles solidifiées et sans fin. Mais ce serait là une installation si dispendieuse, compliquée de tant de manipulations préalables et constantes, sans lesquelles il ne pourrait y avoir de fonctionnement, qu'il vaut mieux renoncer à cette idée. Il restera donc à examiner si, du moins, on ne pourrait pas avoir à l'exposition une cuve à papier produisant devant le public l'ancien papier à la forme, fabrication

demandant beaucoup moins d'outillage que la machine à papier moderne, et qui ne laisserait pas d'offrir un certain attrait aux visiteurs, beaucoup moins familiarisés avec cette ancienne fabrication qu'avec la nouvelle, dont on a vu déjà plusieurs spécimens aux diverses grandes expositions.

La *seconde division* comprendrait les papiers dont les grains, les teintes, l'élasticité ou la ténuité et la transparence importent aux artistes, pour leurs dessins de nature diverse. Elle offrirait en outre un intérêt d'un genre nouveau par l'exhibition de ces papiers finement quadrillés, selon le mode de Gillot et de ses émules, papier grâce auquel un dessin original est maintenant réduit photographiquement et cliché, sans intermédiaire, par la typographie.

La *troisième catégorie* serait celle des papiers de luxe, colorés ou non, filigranés ou estampillés d'un dessin quelconque, dérivant de la fabrication même. Il y a là une industrie développée, où le mode influe et qui, d'autre part, répond aux besoins constants des papiers de caractère.

Dans la *quatrième division*, on montrerait de quelle ressource est le papier dans l'industrie, soit comme instrument, soit pour le décor. On y verrait ces clichés de compositions typographiques faits simplement à la brosse, dans le creux duquel il suffit de verser du plomb pour obtenir en caractères immuables les pages qu'autrefois il fallait sans cesse détruire et recommencer, clichés de papier qui, avec les bobines de papier sans fin et les grandes machines rotatives à imprimer, assurent aujourd'hui au public de si grands avantages de temps et d'économie. On y verrait aussi les papiers de fantaisie dont la pulpe souple épouse, sous la colle, toutes les formes du cartonnage. C'est là aussi que les transformations apparentes du papier auraient leur place; panneaux de tenture imprimés, c'est-à-dire les papiers peints, imitations de tissus propres au mobilier et même à la toilette. Depuis les marbres, un des triomphes du hasard raisonné, jusqu'aux plus fines marqueteries faisant illusion, on pourrait juger de cette transformation de papier récepteur et en quelque sorte disparu, sans compter les objets usuels et décoratifs en pâte de papier imitant le bois, l'estampillage en relief et les moulages de caractère sculptural, qui jouent un si grand rôle dans les intérieurs modernes.

La *cinquième division*, le livre et l'image, comprendrait tout ce qui concerne la typographie et les divers procédés qui en font partie.

Il ne faut pas croire en effet que le livre, qui rentre dans la catégorie du papier par l'emploi qui en est fait, s'écarte du programme de l'Union centrale par sa partie industrielle telle que la composition, la fonte des caractères, l'impression, le clichage, la gillotypie, etc. Par l'harmonie qui doit règner dans la composition du livre dans tous ses rapports, par le choix judicieux des caractères, par la disposition plus ou moins artistique du texte, par l'agencement de celui-ci avec les gravures, par le goût qui doit présider aux ornements décoratifs de l'ouvrage, enfin par la juste proportion du texte avec les marges, la fabrication du livre rentre essentiellement dans le domaine de l'art.

La *photographie*, ou impression solaire, doit également être comprise dans cette cinquième division, ainsi que la *gravure sur bois*. Le livre, qui touche à toutes les choses de la nature et de l'art, se complète en effet par l'image. Depuis environ quatre siècles que, grâce aux caractères mobiles de l'imprimerie, le fonds des connaissances humaines est confié au papier, l'image, inséparable du livre d'études, y a pris une place de plus en plus importante, surtout dans les dernières années.

Cet avantage donné au livre moderne par l'image même, qui y est marqué d'un coin bien supérieur à tout ce qui l'a précédé, est dû, en grande partie, à la photographie dont la justesse et la précision se retrouvent aujourd'hui dans les images d'un certain ordre, dont le livre va s'enrichissant de plus en plus.

Aussi, à défaut des épreuves photographiques peu compatibles par leur prix avec l'économie nécessaire du livre vulgarisateur, tiré à grand nombre, a-t-on du moins assuré à l'image propre aux publications de ce genre les avantages optiques de la photographie. Cette justesse capitale, qui persiste dans les impressions à l'encre grasse de la photogravure, subsiste de même sous le travail du burin, lorsque l'empreinte photographique lui sert de base. On la retrouve également dans la gravure sur bois, ainsi que dans les nombreux procédés de la gravure mécanique.

L'intervention de la photographie, si importante pour la confection du livre à images, semblait donc commander de ne pas séparer l'exhibition de l'image du type parfait dû à l'impression solaire, car ce rapprochement qui facilite l'étude

est de ceux que l'Union centrale recherche ordinairement. On pourra ainsi se rendre compte de ce qu'on peut attendre désormais de ce musée sur papier, commencé depuis quatre cents ans, mais depuis hier seulement, grâce à la photographie, en pleine possession de la représentation des choses de la nature et de l'art, dans leur entière sincérité.

L'image isolée, souvent imprimée sur des cartes de fine qualité, dont les marges, brodées parfois comme d'élégantes dentelles, sont l'objet d'une recherche délicate, a naturellement sa place marquée à côté de celle du livre.

Il en sera de même pour les gravures en taille-douce et les épreuves livrées en lithographie et chromolithographie.

Nous croyons ne pas devoir séparer la reliure de l'exposition du livre dont elle est le vêtement indispensable ; quoique les matières que le relieur emploie pour faire du livre et de l'image un tout complet soient de nature variée, que les peaux, les tissus, le bois, l'ivoire, le métal concourent dans des mesures différentes à embellir sa parure, il nous a paru indispensable de réserver dans l'exposition de 1882 une place importante à la reliure dont les produits, dans le passé et dans le présent, nous ont donné de si admirables spécimens de l'art décoratif.

Telles sont, messieurs, les grandes classifications que nous pensons devoir soumettre à l'approbation du conseil d'administration de l'Union centrale pour qu'il en fasse ensuite élaborer les détails par la commission consultative.

Le Conseil approuve le rapport et adresse de vifs remerciements à M. Firmin-Didot. M. Dreyfus est chargé du rapport sur le bois (mobilier). Le Conseil décide de maintenir pour le bois la division antérieurement adoptée et qui a pour objet de séparer l'exposition du bois employé en tant que construction de celle du bois en tant que mobilier : la première aurait lieu seulement en 1884, tandis que le mobilier serait appelé en 1882.

Le Conseil examine la question de savoir s'il y a lieu d'admettre à l'exposition des tissus le costume présenté dans son ensemble : s'il peut être intéressant de réunir certains spécimens, et au point de vue historique des collections spéciales, il y a lieu de craindre d'autre part l'exhibition de certains produits peu artistiques. Le Conseil insistera sur ce point auprès de la Commission consultative à l'effet d'obtenir son avis et une note spéciale.

Le Conseil décide que le groupe des peaux et matières animales, ivoire, corne, os, etc., qui devait faire partie de l'exposition en 1882, prendra place dans celle de 1884.

Le Conseil procède à la nomination des membres nouveaux appelés à faire partie de la Commission consultative.

***

Séance du 25 février 1881.

PRÉSIDENCE DE M. H. BOUILHET, VICE-PRÉSIDENT.

Membres présents : MM. Dreyfus, Falize, Firmin-Didot, Grados, Hermann, Jumelle, Lefébure, Mannheim, Marienval, Veyrat.

Le Conseil complète les nominations des membres nouveaux de la Commission consultative.

M. Lefébure donne au Conseil communication de la note suivante sur les tissus (vêtements et ameublements) à l'exposition de 1882.

NOTE POUR LA COMMISSION CONSULTATIVE

Messieurs,

En ouvrant vos travaux cette année, le Conseil d'administration de l'Union centrale vient vous prier de mettre à l'étude les programmes de l'exposition qu'il compte ouvrir en 1822.

Grâce au concours de la Commission consultative, l'exposition du métal a pleinement réussi comme classement pour les travaux du jury et de tous ceux qui ont voulu l'étudier avec soin. Nous pouvons vous affirmer, par tout ce qui se dit dans nos ateliers, qu'elle a exercé une très sérieuse influence sur notre fabrication parisienne.

Aujourd'hui, il s'agit de faire, pour 1882, un programme clair et bien ordonné pour les *tissus*, le *bois* et le *papier*, qui forment, vous vous le rappelez certainement, la deuxième série des expositions technologiques que l'Union centrale a entreprises.

Nous mettons sur votre bureau quelques documents sur ces trois divisions de l'exposition de 1882 et sur la nomenclature des mille industries qui s'y rattachent.

Tissus. — Pour les tissus, nous pensons que

cette section devra se diviser en deux catégories, absolument distinctes au point de vue décoratif par leur destination spéciale :

Le vêtement. — Le mobilier.

L'exposition pour le vêtement devra se faire, par chaque spécialité, sous vitrine, et en évitant les ensembles confectionnés qui rappelleraient trop les étalages de nos maisons de nouveautés. L'art du vêtement, d'ailleurs, comme l'a si bien dit Ch. Blanc dans son ouvrage sur la parure, est multiple et varie à l'infini suivant les exigences d'âge, de sexe, de climat, etc. ; il participe en quelque sorte à la mobilité du corps dont il doit être l'ornementation raisonnée. Ce n'est donc pas dans l'immobilité et sous la glace d'une vitrine qu'il faut en juger; mais nous pouvons montrer séparément tous les éléments qui le composent : tissus de tous genres, broderies, dentelles, passementeries et ces nombreux accessoires qui concourent dans leurs détails à la parure de l'homme et surtout de la femme.

Pour l'ameublement, ce sera tout le contraire; autant nous redoutons les ensembles pour le vêtement, autant nous vous conseillerons, si vous voulez faciliter l'étude des étoffes pour meubles, de les grouper : car il faut, à notre avis, rapprocher d'elles les passementeries qui doivent les garnir, il faut les présenter dans leur emploi, drapées ou tendues, mais cherchant toujours leur effet par opposition avec le relief des meubles et des autres objets qui composent l'aménagement d'un intérieur. C'est ce qui justifie absolument l'idée qui a présidé à nos programmes en joignant l'exposition du bois (mobilier) à celle des tissus.

Ces deux divisions des tissus, pour le vêtement et pour le mobilier, franchement accusées, serviront, d'ailleurs, à rectifier les trop fréquentes erreurs de goût qui se commettent journellement dans l'emploi de telle ou telle étoffe sans tenir un compte suffisant de sa véritable destination. Les vrais artistes nous sauront gré de leur faciliter par un peu d'ordre et de méthode une étude à laquelle ils sentent déjà qu'ils sont restés trop longtemps indifférents.

Il faut que l'œuvre commencée par l'Union centrale dans une de ces précédentes expositions, pour rappeler la faveur des gens de goût sur les tapisseries que depuis plus d'un siècle on laissait dans un oubli immérité, se prolonge en 1882 pour amener tous ceux dont l'art est la principale préoccupation à suivre d'un intérêt plus marqué cette grande industrie des tissus qui forme un des plus beaux chapitres de la production française.

Quel sujet plus digne des études asthétiques que ces mille produits des métiers de haute et basse lisse, de ceux qu'a inventés notre immortel Jacquard, et que ces patients travaux de nos modestes brodeuses, où toutes les combinaisons du dessin, toutes les magies de la couleur rendent si séduisants ces tissus qui dans la main d'une femme de goût ou d'un ingénieux tapissier se froissent ou se drapent en plis pleins de grâce et d'harmonie.

Bois. — Pour les industries du bois nous aurons forcément à faire une part aux classifications de la matière première que nous avons omise à dessein pour les tissus, mais il n'y a pas à douter que nous devons laisser aux expositions purement industrielles le développement de ces côtés scientifiques de la fabrication. Quelques échantillons des différents bois bien classés, que nous trouverons probablement dans les collections de l'État, si l'industrie privée ne nous les offre pas, suffiront pour cette partie de notre exposition du bois.

Mais pour le côté artistique nous attendons de vous un classement méthodique et tout à fait complet de toutes les industries si variées et si ingénieuses qui débitent le bois, le découpent, le sculptent, le polissent, l'incrustent ou l'adjoignent à l'ivoire, à l'écaille, au métal pour l'ornementation du mobilier.

Il y a dans cette énumération seule tout un poème, où vous saurez nous conduire depuis la forêt vierge où l'arbre tombe sous la cognée du bucheron, jusqu'à ces ateliers parisiens qui préparent cette pièce de bois, transformée sous le ciseau du sculpteur ou de l'ébéniste, pour la splendeur de nos cathédrales ou de nos palais, ou pour le luxe plus discret mais non moins raffiné de nos élégants intérieurs.

Papier. — Enfin vous trouverez dans les notes de notre collègue Firmin-Didot tous les renseignements sur le papier et les variétés de son emploi. C'est là que vous rencontrerez le livre et l'image, ces deux nomenclatures où l'art tient une place plus importante peut-être que dans aucune autre industrie.

Voilà indiqué à grands traits le programme que nous vous prions de coordonner. Vous nous

direz votre avis sur la part qu'il faudra faire aux outils et aux machines qui concourent à ces fabrications si diverses ; enfin vous voudrez bien nous signaler dans chacune de ces sections les collections les plus intéressantes à réunir pour la partie rétrospective de notre exposition.

En terminant, nous vous demandons d'étudier dans chacune des divisions les tissus, le bois et le papier, quels *concours* nous pourrions organiser, comme nous l'avions fait pour le métal, enfin d'encourager les progrès qui sont le plus désirables dans chacune de ces industries.

Confiants dans vos lumières et votre bonne volonté nous ne doutons pas que vous saurez tirer de tout cela un travail d'ensemble mettant bien en relief le côté artistique de ces industries, et qui nous aidera puissamment à faire réussir cette exposition de 1882, où, comme vous le voyez, bien des éléments sont réunis pour en faire une des plus importantes que l'Union centrale ait encore entreprises.

Le Conseil approuve le rapport et adresse des remerciements à M. Lefébure.

Le Conseil décide d'ajouter la vannerie à la bimbeletorie dans le programme des groupes. Quant à la question des jouets d'enfants il la réserve après l'avis de la Commission consultative.

***

COMMISSION CONSULTATIVE.

La Commission consultative, dont le renouvellement venait d'être fait par décision du Conseil d'administration, a été convoquée le 7 mars, au soir, au siège de l'Union centrale.

M. Bouilhet, vice-président de l'Union, assisté de M. Beziès, secrétaire général, a reçu les membres de la Commission et procédé à leur installation. Après la proclamation des noms, M. Bouilhet donne à la Commission lecture de la communication suivante :

Le Conseil d'administration de l'Union centrale nous a délégués près de vous pour vous donner communication de ses projets pour l'exposition de 1882 et vous demander de l'éclairer de vos lumières, afin de mener à bien sa deuxième exposition technologique, comme vous l'avez déjà aidé à faire réussir celle du métal en 1880.

Cette exposition doit être consacrée aux industries qui mettent en œuvre les tissus, le papier et le bois, en leur donnant une forme que l'art anoblit et vivifie.

Le programme que vous avez arrêté comprenait, pour 1882, les peaux et matières animales ; nous avons pensé que ces matières pouvaient et devaient être réservées pour la troisième de nos expositions technologiques, et le Conseil a décidé de s'en tenir, pour 1882, aux seules industries du vêtement, du mobilier, du livre et de l'image, estimant que les nombreuses applications qu'elles en font suffiraient à rendre intéressante l'exposition de 1882.

Nous avons pensé, en outre, qu'il fallait affirmer davantage le principe de nos expositions divisionnaires, en n'admettant pas cette fois les produits divers de l'art décoratif qui, en 1880, avaient eu l'inconvénient, pour le public, de ne pas faire comprendre suffisamment le but que se proposait l'Union centrale, et, pour les industriels, de limiter la place qu'on pouvait leur attribuer.

Le programme que vous avez élaboré en 1880 et dont le Conseil d'administration a pris à sa charge l'exécution aurait certainement été difficile à faire réussir, s'il n'avait trouvé dans les comités d'initiative concours éclairé des hommes d'intelligence, de savoir et de goût, dont les aptitudes spéciales l'ont secondé puissamment.

Nous comptons bien aussi, en 1882, nous adresser à l'élite de l'industrie pour propager nos programmes, pour les expliquer aux intéressés et faire passer dans la pratique ce que nous aurons décidé en théorie.

Mais les comités d'initiative avaient été créés par nous, alors que les classements étaient faits, que les programmes des concours des artistes et des industriels étaient arrêtés ; aussi, lorsqu'on est arrivé à l'application, quelques critiques se sont fait entendre sur notre mode de classement et nous ont signalé les difficultés que certains jurys avaient eues à formuler leur jugement.

Ces critiques n'auraient certainement pas eu lieu, si ceux qui étaient chargés d'appliquer nos règlements avaient été appelés à donner leur avis lors de leur préparation.

Notre tâche alors était relativemnnt facile, car nous n'avions en vue qu'une seule matière première, le métal. N'avions-nous pas à craindre que des critiques plus sérieuses ne puissent être adressées à notre Conseil d'administration, le jour

où il entreprendrait une exposition plus complexe et plus variée, comme celle qu'il projette pour 1882.

Or, l'Union centrale est une œuvre de libre discussion et de progrès, et s'il ne lui est pas donné, comme à toute œuvre humaine, d'arriver de prime saut à la perfection, au moins a-t-elle la juste ambition de marcher toujours en avant, et de faire du redressement d'une erreur le point de départ d'un progrès nouveau.

C'est pour cela, messieurs, que cette fois nous avons pensé qu'il était nécessaire de ne point confier aux comités d'initiative l'exécution de notre programme avant d'avoir pris l'avis des hommes qui, dans chacun des métiers et des arts que doit passer en revue l'exposition de 1882, sont, par les progrès qu'ils ont accomplis et par la notoriété qui s'attache à leurs œuvres et à leurs personnes, les plus capables de nous guider dans le classement méthodique des industries appelées, et dans un choix éclairé des sujets de concours à exécuter.

Nous avons donc décidé d'adjoindre à votre Commission dans la section de l'industrie les personnes qui nous ont semblé devoir le mieux fortifier vos décisions par leur compétence spéciale et leur expérience personnelle.

Vos deux sections des écoles et du rétrospectif fonctionneront comme par le passé; seule la section de l'industrie aura à se subdiviser en trois sous-commissions correspondant aux trois subdivisions de l'exposition : les tissus, le bois et le papier; elles auront à élaborer le programme que votre réunion plénière adoptera en dernier ressort; nous en avons préparé les éléments par la nomination des membres nouveaux qui siègent aujourd'hui au milieu de nous. Nous sommes convaincus que de cette étude préparatoire faite par les industriels et les artistes d'un même groupe naîtront le bien que nous recherchons et le perfectionnement que nous voulons atteindre.

Le Conseil tient à remercier ici les membres nouveaux de la Commission consultative qui ont tous répondu avec un empressement dont il est profondément touché. Il voit là une approbation de ses efforts et une promesse de nouveaux succès.

Votre Commission consultative a de tout temps été l'appui le plus sûr et le guide le plus éclairé de nos travaux. Entre elle et nous, des liens de sympathie existent depuis longtemps : ce sera pour le Conseil une occasion de contracter une nouvelle dette de reconnaissance.

M. Bouilhet dépose sur le bureau les rapports de MM. Lefébure et Firmin-Didot sur l'exposition de 1882 et réclame de la Commission l'examen approfondi et à bref délai des questions qui lui sont soumises, l'intérêt de l'exposition exigeant la publication la plus prochaine de ses programmes. Tous les jours le secrétariat reçoit des demandes de renseignements auxquelles il est impossible de répondre avant d'avoir reçu les conclusions de la Commission.

M. H. Bouilhet procède à la constitution du bureau de la Commission consultative et ouvre le scrutin.

Le dépouillement des votes donne les résultats suivants :

Président de la Commission consultative : M. Paul Mantz; secrétaire-archiviste : M. C. Minoret.

Vu l'heure avancée, la section de l'industrie a seule le temps de constituer les bureaux de ses sous-divisions; le vote est remis à la prochaine séance pour les sections de l'enseignement et des expositions rétrospectives.

N. B. Nous donnerons dans notre prochain numéro la liste complète des membres de la Commission consultative pour l'année 1881, avec la constitution des bureaux.

***

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de février 1881 :

Sculpteurs	122
Peintres	92
Dessinateurs	59
Décorateurs	27
Graveurs	18
Ciseleurs	9
Architectes	14
Bijoutiers	12
Ébénistes	2
Lithographes	»
Divers	73
Total	428

Dont 141 le jour et 287 le soir. — 647 ouvrages ont été consultés.

∴

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

TABLEAU DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LA DIRECTION DU MUSÉE

Au 1er janvier 1881

CÉRAMIQUE, VERRERIE, ÉMAIL.

Une bouteille de chasse émaillée, de la fabrication de MM. Bucan et Duponthieu (Exposition universelle de 1878).

Un plat, grand feu, de la fabrication de MM. Ch. Pillivuyt et Cie.

Un grand plat murrhine, un gobelet argent et perles de verre imitant le saphir, grand verre paille et or, de la fabrique de Murano (Exposition universelle de 1878).

Un grand plateau de l'ancienne fabrique de Kayna (Japon) (Exposition universelle de 1878).

Un vase carré, en verre, de la fabrication de M. Rousseau (Exp. univ. 1878).

Une tasse, avec décor en or sur fond pourpre, de la fabrication de MM. Radler et Pilz à Vienne (Autriche) (Exp. univ. 1878).

Un vase violet et turquoise de la fabrication de M. Deck (Exp. univ. 1878).

Un broc, un plateau oval, une carafe et une chope en cristal, de la fabrication de M. Thomas Webb (Angleterre) (Exp. univ. 1878).

Un panneau de carreaux en faïence, un vase à dessin bleu, un vase en terre cuite bronzé, une brique d'angle à dessin bleu, achetés à la Commission des Indes (Exp. univ. 1878).

Une cruche hongroise, cloisonné persan; une coupe idem; un vase Pannonia remain hongrois « Technsgrafito » gravé à la main suivant des rudiments anciens; une cruche « Kulacs » forme ancienne de la contrée de Moliacs-Dec-Hongrois, émaillée sur terre rouge; une cruche gravée, ornements-tulipes, genre anglais, vernis olive, grand feu; un pot, drig. hongroise, bleu et or (propriété du musée de Pesth); un vase terre naturelle, incrustée de terre blanche (époque Pannonia); un vase même époque à émail translucide, brun, rayonné vert et or; un vase rouge japonais, grand feu; une coupe polychrome, motif hongrois, pâte ivoire; — Achetés chez M. Wilhem Zscolnag dont la fabrique est à Fümfkirchen (Hongrie).

Soixante pièces de verrerie italienne ancienne.

Un vase persan à jour, décoré bronze et or; un vase turquoise, décoré bronze; une potiche carrée décor marbré rouge; une coupe porcelaine ivoire, décor or; de la fabrication de la Manufacture royale de porcelaine (Angleterre) (Exp. univ. 1878).

Un seau de cristal gravé; un broc émaillé, quatre vases; un bol et une assiette du service H, gravé; de la fabrication de la cristallerie de Baccarat (Exp. univ. 1878).

Un vase, une coupe, un bassin, un autre vase, une cannette, une cruche, un panneau de grès et neuf balustres en grès unis ou ornés de différents décors, de la fabrication de MM. Doulton et Cie (Angleterre) (Exp. univ. 1878).

Un vase en verre, boule bleuâtre, côté torse, décor carpe et végétation émaux; une coupe en verre massif gravé et émaillé représentant les quatre saisons et les signes du zodiaque, de la fabrication de M. Émile Gallé, de Nancy.

Un vase en porcelaine, ovoïde, pâte sur pâte, émail vert, représentant Cupidon; une assiette à dessert, du service « du Prince de Galles », cloisonné fond turquoise; un grand vase majolique à anse formée par une branche de grenadiers, chargée de fruits en reliefs; un grand vase carré majolique, décoré sur chaque face de fruits et d'oiseaux; de la fabrication de M. Minton et Ce (Angleterre) (Exp. univ. 1878).

Une cannette de verre, décors émaux et or; une chope à filet pied bas; un bock taillé, gravure polie; un petit vase à filets, couvercle taillé; un bock uni à filets, pied taillé; une aiguière taillée et gravée, pied décor or; un grand vase uni de forme ovoïde; un petit vase à deux anses; émail et or, décor arabe; un vase en cristal à forme carrée, de la fabrication de M. Lobmeyr, à Vienne (Autriche) (Exp. univ. 1878).

Un Christ en croix, émail peint en grisaille exécuté par M. Alfred Meyer, à Paris.

TISSUS.

Deux tapis d'Orient (Magasins du Bon Marché).

Cinq broderies (Magasins du Bon Marché).

ORFÈVRERIE, BRONZE.

Écran contenant seize plaques de bronze japonais, avec incrustations diverses, destinées à montrer les spécimens variés d'exécution dans les travaux du bronze au Japon (Exposition universelle de 1878).

Une lampe noire, décor argent, achetée à la Commission des Indes (Exposition universelle de 1878).

Une salière double en argent; représentant une sirène, de la fabrication de MM. Faunière (Exp. univ. 1878).

Un plat en acier repoussé, damasquiné argent et or, représentant un dragon qui combat un serpent, de la fabrication de MM. Elkington, de Londres (Exp. univ. 1878).

MOBILIER.

Trois tableaux contenant les divers spécimens de laque employés au Japon pour la fabrication des meubles, etc. (Exposition universelle de 1878).

MOULAGES, DESSINS ET MODÈLES POUR L'INDUSTRIE.

Siège et dossier de canapé, dessins au fusain exécutés par M. Chabal-Dussurgey, pour la Manufacture nationale de Beauvais.

Trois tableaux, peints à l'huile, études de fleurs d'après nature, signés du peintre Hyéronim et datés : 1614.

Divers moulages exécutés par M. L. Mathivet et représentant : un F couronné (arc de François Ier), de l'hôtel de ville, actuellement au musée Carnavalet; un casque provenant du château d'Écouen; deux mascarons de l'hôtel Carnavalet; une tête de Méduse provenant de l'hôtel de ville; deux petits chapiteaux du XVIe siècle; cinq verrous, cinq entrées de serrures, etc., etc.

Quarante-six moulages provenant des ateliers de l'École des beaux-arts.

***

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS

PANNEAU D'ORNEMENT, DESSIN DE GILLES-PAUL CAUVET (1731-1788)

APPARTENANT A M. DESFAILLEURS

(Exposition du Musée des arts décoratifs.)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

LA

MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS[1]

Qui de nous n'a ressenti un soudain mouvement de joie et de fierté à la vue des tapisseries modernes de Beauvais, et ne s'est demandé comment la main de l'homme pouvait réaliser de pareilles perfections ? Que les modèles soient de Bérain, d'Oudry, de Coypel, de Desportes ou de Diéterle et de Chabal Dussurgey, les tapisseries sont des merveilles d'exécution toujours et à ce point, qu'on ne remarque aucune différence technique entre les Sujets de chasse de Desportes, achevés 1878, et les Fables de La Fontaine d'Oudry, commencées en 1755 sous les yeux du maître. Cette persistance dans un travail parfait, à travers les changements administratifs et politiques, en une ville modeste de la province, loin des musées, hors du rayonnement du grand foyer des arts décoratifs, constitue un fait digne d'étude. Nous allons en chercher l'explication dans l'histoire abrégée de la manufacture.

Il n'est pas possible de remonter à l'origine des institutions françaises dont le but est l'enseignement des arts ou leur culture, sans rencontrer le grand nom de Colbert. Ce ministre a fondé, pour ne citer que ce qui est de notre ressort, l'Académie de France à Rome, l'École des Beaux-Arts, le théâtre de l'Opéra, et, en 1662, la Manufacture royale des meubles de la couronne aux Gobelins, où furent réunis aux tapissiers « de bons peintres »,

1. Ces pages sont détachées d'une Histoire complète de la manufacture de Beauvais que nous préparons. G.

des brodeurs, ébénistes, mosaïstes pour le genre en pierre dure dit de Florence, fondeurs, graveurs et orfèvres. Deux ans après, par lettres patentes enregistrées le 3 septembre 1664, et sur la proposition de Colbert, Louis XIV créa la manufacture de Beauvais pour « toutes sortes de tapisseries de verdure et personnages de haute et basse lices ».

Depuis 1601 l'importation des tapisseries en France était prohibée, aux termes de l'ordonnance du 11 septembre prise par Sully :

« De par le roy, deffences sont faites à tous marchans tapissiers et autres, de quelque estat et condition qu'ils soient, de faire dorénavant apporter, venir et entrer dans ce royaume aucunes tapisseries à personnages, boccages ou verdures, des pays étrangers, lesquelles Sa Majesté a défendues sous peine de confiscation d'icelles, dont le tiers appartiendra à sa dicte Majesté, un autre au dénonciateur, et l'autre à ceux de la Compagnie des maîtres ouvriers et tapissiers auxquels Sa Majesté l'a affecté ; ce qui sera publié en tous lieux et endroits que besoin sera pour avoir la dicte deffence lieu, du jour que la publication en sera faite... »

Avant comme après cette ordonnance on avait fait venir en France des ouvriers italiens et flamands ; mais l'idée que poursuivait Colbert, en sa qualité de surintendant général des bâtiments, arts et manufactures était « qu'il importe de mettre le royaulme en état de se passer des étrangers », et pour arriver à ce but il eut soin d'insérer dans les lettres patentes de la création de Beauvais une solide organisation de l'apprentissage. Le nombre des apprentis devant être de cinquante au moins, ils avaient à faire six ans d'apprentissage, puis à servir deux ans comme compagnons, après quoi ils pouvaient être reçus maîtres et marchands dans la ville de Beauvais sans payer les frais de maîtrise; une indemnité de trente-cinq livres par an et par apprenti était allouée au patron, et, afin que le règlement fût observé, le ministre ordonna que les ateliers seraient visités par ces commis des manufactures qu'il avait nommés pour parcourir la France et lui rendre compte de l'état du commerce et de l'industrie.

Pour attirer de bons ouvriers il fallait leur faire des « grâces »; ils furent exempts de tutelles, curatelles, guet, garde de ville et autres charges publiques et personnelles; les étrangers jouirent des mêmes « grâces » et étaient à leur volonté naturalisés Français après huit années de travail à la manufacture; et afin de leur faire boire de la bière comme en Flandre, une brasserie fut montée dans l'enclos de la fabrique; le patron reçut une prime de vingt livres par chaque étranger embauché. Les personnes de condition noble purent sans déroger s'associer financièrement à l'entreprise.

A la tête de la maison, Colbert mit un homme pratique, d'une bonne notoriété dans la partie, le sieur Louis Hinart, bourgeois de Paris, marchand tapissier rue des Bons-Enfants, où il avait un atelier de douze métiers à tapisseries. Hinart obtint pour trente ans le privilège exclusif de la fabrication des tapisseries dans le nord de la France, le titre royal pour la manufacture de Beauvais et la commande, chaque année, d'une tenture de 20,000 livres pour le mobilier de la couronne. Les dépenses de premier établissement furent évaluées à une centaine de mille livres dont le trésor royal devait payer le tiers; mais en fait il paya dans les premières années plus de 66,000 livres, et fit, dès 1664, à l'entreprise, un prêt de 30,000 livres pour l'achat de matières premières; en revanche, l'entrepreneur prit l'engagement d'employer cent ouvriers la première année, d'en augmenter le chiffre de cent par an jusqu'à concurrence de six cents, et d'avoir « continuellement le plus grand nombre d'apprentis et jusqu'au nombre de cinquante au moins ».

Hinart se mit à l'œuvre et réunit cent vingt-sept ouvriers étrangers et trente-six apprentis français; ce nombre d'élèves ne satisfit pas Colbert, qui, à la suite du rapport d'un inspecteur, en 1665, exigea l'exécution du contrat. Les élèves furent quatre-vingt-quinze en 1667, ils s'élevèrent à cent deux en 1668 et à cent soixante et un en 1669; nous croyons qu'ils n'ont jamais dépassé ce chiffre; en 1674, nous les retrouvons au nombre de cent quarante. Hinart ne semble pas avoir fait de bonnes affaires et paraît avoir reconstitué plusieurs fois la société financière que les lettres patentes l'autorisaient à s'adjoindre; en 1668, le roi lui fit donner 6,000 livres pour l'intérêt de l'argent que l'entrepreneur avait avancé à la nouvelle société, et en 1669, une autre indemnité de 12,000 livres lui fut allouée pour frais d'établissement.

Nous n'avons recueilli jusqu'à présent que peu de renseignements sur la fabrication conduite par Hinart; il produisit en haute lice :

Les Conquètes de Louis le Grand;

Les Aventures de Télémaque, six pièces d'après Arnault;

Les Actes des Apôtres, d'après Raphaël; cette tenture appartient à la cathédrale de Beauvais.

En basse lice il lui fut payé, en 1668, une somme de 16,519 livres 18 sols 4 deniers pour une tenture de six pièces dont quatre de verdures, une de verdure avec bestiaux et une autre de petits personnages et bestiaux; en 1669, il reçut 41,789 livres pour treize tentures; en 1670, une somme de 2,700 livres pour une tenture représentant les Nopces de Picardie; en 1671,

pour huit tentures 12,656 livres, et en 1679, pour six verdures et paysages, 10,212 livres 18 sols et 9 deniers.

Les choses n'allaient pas au gré du contrôleur général; en 1684, Hinart fut remplacé par Béhagle, ancien tapissier à Tournay. Le nouvel entrepreneur n'ayant pas, comme son prédécesseur, à conduire ses ateliers particuliers, s'occupa mieux de la manufacture; il continua à fournir une tenture tous les ans au mobilier du roi, mais il fut autorisé à travailler pour les particuliers et à expédier ses tentures à l'étranger moyennant un faible droit de sortie de 20 livres par pièce; le roi de Suède lui fit d'importantes commandes.

Voici la nomenclature des divers entrepreneurs ou administrateurs de la manufacture qui se succédèrent depuis la création :

Louis Hinart, de 1664 à 1684;
Béhagle, de 1684 à 1711;
Les frères Filleul, de 1711 à 1722;
Demerou, de 1722 à 1733;
J.-B. Oudry, de 1734 à 1755;
Charron, associé d'Oudry, de 1755 à 1780;
De Menou, de 1780 à 1791;
Camousse, de l'an III à l'an VIII;
Huet, de l'an VIII à 1814;
Huet fils aîné, de 1814 à 1819;
Huet fils cadet, jusqu'en octobre 1819;
Guillaumot, de 1819 à 1828;
Le marquis d'Ourches, de 1829 à 1831;
Guillaumot fils, de 1831 à 1832;
Grau de Saint-Vincent, de 1832 à 1848;
Badin, de 1848 à 1876;
J. Diéterle, depuis 1876;

Les frères Filleul et Demerou firent de mauvaises affaires; J.-B. Oudry eut une incomparable et glorieuse administration sur laquelle nous reviendrons; de Menou était là au moment où la Révolution éclata, il avait eu en 1788 plus de cent trente ouvriers; en donnant sa démission il céda à la Nation les modèles, les matières premières et le matériel qui étaient sa propriété. Camousse avait été le principal employé de de Menou, il fut désigné par le gouvernement pour administrer la manufacture au compte de la liste civile de Louis XVI. Les finances de la Nation, pas plus que celles du roi,

n'étaient prospères : aussi la manufacture ne fut-elle ouverte que théoriquement pour ainsi dire; elle reprit quelque activité avec Huet, ancien employé de la division des manufactures au ministère. Huet fit souche d'administrateurs; son fils aîné, puis son fils cadet, lui succédèrent. La manufacture passa, en l'an XII, dans la liste civile; elle y resta jusqu'en 1848 pour y rentrer à nouveau de 1852 à 1870; à cette époque, elle fut un instant placée avec les autres manufactures nationales, au ministère du Commerce et de l'Agriculture, mais bientôt le gouvernement la réunit aux services des Beaux-Arts.

Jean-Baptiste Oudry était né en 1686; il prit, dès l'enfance, le goût des arts, son père étant peintre et marchand de tableaux; il entra dans l'atelier de Largillière et bientôt acquit assez de talent pour que Pierre le Grand, de passage à Paris, lui commandât son portrait; mais son goût le poussait vers la peinture d'animaux, et il ne tarda pas à y exceller. Il fut reçu membre de l'Académie royale de peinture en 1719 et nommé peintre-dessinateur à la manufacture de Beauvais en 1726, au traitement de 3,500 francs par an, à la charge de fournir, par chaque période de trois ans, huit grands tableaux originaux devant servir de modèle à une tenture de vingt-huit aunes de long sur trois de haut, ou bien quatre tableaux d'une dimension double. En 1734, Oudry, très protégé par l'intendant des finances Fagon, reçut des lettres patentes lui donnant concession du privilège de la manufacture pendant vingt ans; il prit pour associé Nicolas Besnier, ancien échevin de Paris, et fut largement pourvu; il reçut une subvention de 90,000 livres, une indemnité annuelle de 4,000 livres pour l'entretien des bâtiments et une somme de 900 livres par an pour l'atelier des apprentis.

Le nom d'Oudry est devenu inséparable de celui de la manufacture de Beauvais, et c'est avec raison. Cet artiste éleva la maison à son plus haut degré de gloire et de prospérité. Alors que ses prédécesseurs étaient tombés en déconfiture, il réussit promptement à réaliser 100,000 francs de bénéfice; mais ce point nous touche assez peu et c'est l'administrateur technique et l'artiste que nous allons voir à l'œuvre. Oudry rendit, en 1750, obligatoire pour tous les tapissiers l'école de dessin réservée jusqu'alors aux apprentis, et, sur sa proposition, cette école fut ouverte gratuitement aux jeunes gens habitant la ville de Beauvais; de plus, des concours annuels de dessin et de tapisserie furent organisés entre les apprentis. Oudry fit décider qu'à l'avenir les modèles de tapisserie seraient livrés peints à la grandeur de l'exécution; après leur réception à la manufacture, les modèles étaient placés sous les yeux des élèves et le professeur devait expliquer « tout ce qui

en fera le mérite et la beauté, tant par rapport au dessin que relativement à la composition, la couleur, les effets de la lumière, l'intelligence générale, l'harmonie et généralement à tout ce qui peut servir à former le vrai goût et la connaissance de l'art ». On alla plus loin encore ; le peintre en personne devait reprendre la conférence sur son modèle lorsqu'il viendrait à Beauvais. Il est inutile d'ajouter qu'Oudry était le professeur « pour le dessin et le coloris », qu'il choisissait les laines et les soies, faisait la correction des tapisseries sur métier, composait et peignait les modèles. Nous lui devons :

Les Chasses nouvelles, six pièces : La *Chasse au cerf*, — au *loup*, — au *daim*, — au *renard*, — au *sanglier*, — le *limier*.

Les Amusements champêtres, huit pièces : le *Collin-maillard*, — la *Bergerie*, — le *Cheval fondu*, — le *Pied de bœuf*, — le *Joueur d'osselets*, — le *Balanceur*, — le *Joueur de musette*, — le *Joueur de broches*.

Des fauteuils et des canapés à fables.

Des fauteuils et des canapés à fruits.

Des écrans.

Des dessus de porte.

Des suites de verdure.

Les Comédies de Molière, quatre pièces : *le Médecin malgré lui*, — *le Dépit amoureux*, — *le Malade imaginaire*, — *l'École des maris*.

Les Amours des dieux, : *Vénus et les Amours*, — *Neptune et Pomone*, — *Apollon dans sa gloire*, — *Borée*, — le *Sommeil d'Istée*, — l'*Enlèvement d'Europe*, — *Vénus et Vulcain*, — l'*Enlèvement de Proserpine*, — *Ariane et Bacchus*, — *Mars et Vénus*, — *Neptune et Amimone*.

Les Fables de La Fontaine, vingt-et-une pièces : *Le Lion et le Sanglier*, — *la Lice et sa compagne*, — *les Chèvres*, — *l'Oiseau royal*, — *le Chien et le Faisan*, — *le Renard et les Raisins*, — *le Butor*, — *la Charmille*, — *le Renard*, — *le Gland et la Citrouille*, — *le Canard*, — *le Renard et la Cigogne*, — *le Lion et le Moucheron*, — *le Pêcheur et le petit Poisson*, — *les Deux Chiens et l'Ane flottant*, — *le Cerf qui se mire dans l'eau*, — *les Deux Chiens*, — *le Chien qui porte au cou le dîner de son maître*, — *le Singe et le Chat*, — *le Loup et l'Agneau*, — *les Deux Coqs*.

Les Fables de La Fontaine furent mises sur métier l'année de la mort d'Oudry; les Amours des dieux sept ans après.

La manufacture a repris plusieurs fois quelques-uns de ces modèles.

M. Diéterle, l'éminent administrateur actuel, a récemment disposé trois Fables qui ont figuré au Champ-de-Mars. « On ne peut rien voir de plus parfait ; ils surpassent tous ceux qui figurent à l'Exposition universelle », dit M. Denuelle, chargé par le ministre des Beaux-Arts d'un rapport spécial sur les tapisseries modernes de l'Exposition de 1878. Dès le siècle dernier, le roi avait fait envoyer à Aubusson pour servir de types plusieurs compositions d'Oudry, notamment les Comédies de Molière.

Oudry avait fourni des modèles aux Gobelins et, en 1733, il obtint l'autorisation d'y conduire les tapisseries faites d'après ses œuvres; en 1737, il fut nommé inspecteur de cette manufacture. Le cumul des deux fonctions fut la cause de nombreux conflits entre Oudry et les entrepreneurs des Gobelins, qui commencèrent par l'accuser de dépriser leurs ouvrages au profit de ceux qu'il faisait exécuter pour son propre compte, mais bientôt le dissentiment prit un caractère plus intéressant et, de part et d'autre, on se mit à discuter une question grave : Le tapissier doit-il avoir la liberté d'interpréter le modèle à son gré ou bien est-il tenu de suivre le ton exact du tableau? A cette occasion, il y eut un échange de mémoires dont nous donnons quelques extraits.

Les entrepreneurs écrivaient : « Bien peindre et bien faire exécuter des tapisseries sont deux choses absolument différentes... Ce ne sont point des termes de peinture dont il faut se servir avec les ouvriers, il faut leur parler également, en termes clairs, sur la tapisserie comme sur les tableaux, et avec connaissance sur ledit métier, et c'est à nous à leur tenir ce langage en suivant l'avis du peintre dont nous exécutons le tableau... Il y a, au garde-meuble de la couronne, d'anciennes tentures, exécutées sous la conduite des seuls entrepreneurs, qui étaient alors les sieurs Jans, Lefebre, Leblond père et Lacroix; elles étaient, pour la couleur du ton dont les tapisseries doivent être, étant plus colorées que les tableaux. Elles ont résisté à l'air, au temps, et sont encore dignes de l'admiration qu'elles ont excitée lorsqu'elles ont été faites... On a travaillé à Beauvais, on y a exécuté des tentures sous la conduite du sieur Oudry; que sont-elles aujourd'hui? Quel air de vieillesse n'ont-elles pas au bout de six ans? Il ne suffit pas, pour être en état de conduire une manufacture, d'avoir la théorie, mais il faut avoir pratiqué pendant de longues années; aussi s'aperçoit-on aisément que ce qui sort de ses mains n'est pas de longue durée... On a fait tout récemment, sur une pièce de M. Coypel, la tête d'Armide dans l'atelier du sieur Monmerqué, la seconde a été conduite sous les yeux du sieur Oudry, et la seconde a été trouvée mal faite, avec vérité, par M. Coypel même. »

Oudry, de son côté, s'adressait au contrôleur général : « Nous avons vu un temps, disait-il, où l'abandon des principes de l'art a porté de fâcheuses atteintes à la réputation de la manufacture, où le malheureux terme de coloris de tapisserie accordé à une exécution sauvage, à un papillotage importun de couleurs âcres et discordantes, ayant séduit jusqu'au premier supérieur, était substitué à la belle intelligence et l'harmonie qui fait le charme de ces ouvrages... Tous nos habiles maîtres depuis une trentaine

d'années se sont trouvés conduits, par l'ouvrier, sur de prétendues raisons de fabrique... L'erreur d'où naissait cette défectuosité subsistera toujours tant qu'on ne formera pas l'ouvrier à l'application de ces principes qui seuls peuvent produire le vrai beau... Feu M. le duc d'Antin m'ordonna, en 1733, de prendre, en ladite manufacture, la conduite des ouvrages qui s'y exécuteraient d'après mes tableaux. M. Orry, en 1737, me commanda de continuer ce soin et, peu après, me le fit étendre à la tenture de l'histoire d'Esther d'après M. de Troy. Vous sçavez ces faits, monsieur, vous connaissez cette tenture ; elle forme une preuve frappante de mes succès en cette occasion. Ces succès furent dus particulièrement à la docilité que je trouvai alors dans les ouvriers et à la parfaite conciliation avec laquelle leurs chefs voulurent bien s'assujettir à l'application des véritables règles de l'art et à donner à leurs ouvrages tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux, en quoi seul réside le secret de faire des tapisseries de première beauté. Nulle altercation entre nous pendant ce temps ; ce n'est que depuis peu qu'il paraît être survenu quelque changement dans ces dispositions si convenables au bien du service. »

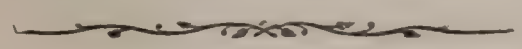
Il y a beaucoup de passion, mais un fond de vérité dans la requête des maîtres tapissiers ; ils trouvent un air de vieillesse et prédisent une courte durée à des ouvrages conduits par Oudry, sur ce point ils se sont trompés. Les tapisseries d'Oudry sont maintenant âgées de plus de cent cinquante années ; elles ont un charme de douceur et d'harmonie, leur état de conservation est pareil à celui des ouvrages conduits par Jans, Lefebre, Leblond et Lacroix. Comme dans toutes les anciennes tapisseries, certaines parties, les carnations par exemple, sont plus décolorées que d'autres, mais c'est affaire à la teinture et non à la conduite du travail ; il est de tradition, du reste, dans les ateliers, que la tapisserie a fait son *jeu* après six ans, c'est-à-dire que les colorations éprouvent pendant cette période un affaiblissement dans l'intensité, après quoi elles restent fixes durant une nouvelle période dont la légende n'a pas encore fixé la durée. Nous croyons que les entrepreneurs avaient surtout en vue de s'affranchir d'un contrôle gênant et d'employer le moins de couleurs possible, afin d'arriver à un meilleur marché de matières premières et de main-d'œuvre ; mais en fin de compte ils étaient dans le vrai. Oudry, de son côté, était bien dans son rôle ; en sa qualité de peintre il ne pouvait, en effet, admettre la subordination de l'artiste au tapissier ; il colorait le modèle en vue d'une interprétation fidèle, et, comme il connaissait le métier, il savait tenir compte du *jeu ;* dans l'espèce, il avait raison parce qu'il était Oudry.

La question de principe ne pouvait donc se résoudre tant que les personnes intéressées étaient en scène; mais aujourd'hui on peut la dégager et l'envisager uniquement au point de vue décoratif. L'imitation servile du modèle amène forcément à la reproduction des tableaux qui n'ont pas été conçus en vue de la tapisserie; elle fait ainsi dévier l'art du tapissier, très différent de celui du peintre. Nous savons bien que la reproduction des tableaux au moyen de la mosaïque, de la tapisserie et de la céramique a eu d'illustres partisans, tels que Vasari, Urbain VIII [1], et, de notre temps, M. Ingres; nous savons aussi que dans l'antiquité, la bataille d'Arbelles, œuvre d'un peintre grec, a été traduite en mosaïque; mais la distinction même de ces écrivains, de ces administrateurs et de ces artistes nous autorise à dire qu'ils se sont laissé dominer par l'unique intention d'assurer aux œuvres d'art une existence prolongée, et qu'ils ont été loin de penser que la peinture, la mosaïque, la tapisserie et la céramique étaient des arts pouvant se traiter d'une façon identique, et que d'un véhicule la composition pouvait être indifféremment et littéralement transportée sur un autre. La peinture a ses lois, elle veut produire l'illusion, et pour y arriver elle cherche le relief, le modelé, les plans successifs; la tapisserie n'a pas la même fonction. Elle doit décorer l'appartement ou le meuble, et par conséquent elle est tenue, sous peine de manquer son but, d'être en harmonie avec l'objet qu'elle décorera; elle évitera donc l'apparence de la réalité et restera dans la convention, et cette convention sera d'autant plus sensible que l'exécution textile sera plus libre et plus sommaire, c'est-à-dire plus éloignée de la peinture. On éprouverait certes quelque embarras à se reposer — qu'on nous pardonne cette vulgaire hypothèse — sur un canapé garni d'une peinture à l'huile figurant des fables et des fleurs; cette crainte disparaît lorsque la composition est interprétée conventionnellement par un tapissier, parce que l'ouvrage n'a plus, dès lors, l'aspect de la réalité. Il est aussi un autre point qui ne peut être négligé, c'est l'éducation du tapissier; son rôle ne doit pas se borner à celui d'un simple copiste, et ici les adversaires d'Oudry avaient pour eux la grande autorité de Raphaël; tout le monde sait, en effet, que les modèles de la célèbre tenture LES ACTES DES APÔTRES ne sont pas des tableaux, mais des cartons très sommairement colorés.

GERSPACH.

(*A suivre*).

1. Urbain VIII, qui eut son pontificat de 1623 à 1644, fit commencer dans la basilique de Saint-Pierre les reproductions en mosaïque des tableaux de maître.



L'ART DE LA SOIE A LYON SOUS LOUIS XIII

UNE profonde obscurité règne encore sur les premiers travaux artistiques de la fabrique lyonnaise. Des lettres patentes, des chartes, des édits, des ordonnances, des règlements, quelques noms d'ouvriers taffetatiers ou veloutiers, et c'est à peu près tout ce que l'on sait. Des produits, rien ou presque rien. Les riches étoffes de soie mentionnées dans les documents, et entre autres dans la relation des entrées solennelles des rois, princes, etc., à Lyon, appartiennent surtout à la catégorie des tissus *pleins* ou unis. Des tissus figurés ou *façonnés*, qui ont fait la gloire de notre ville, il n'est aucunement question. Sous ce rapport, le XVIe siècle marque à peine pour l'industrie lyonnaise.

Et cependant cette époque de la Renaissance, si brillante et si féconde dans les autres branches de l'art local, n'a pu manquer de laisser sa vivace empreinte dans une industrie de luxe aussi importante que l'industrie des soieries. Comme témoignage graphique de ce qu'elle dut être, — à défaut de monuments textiles d'origine certaine, — on peut citer les quatre recueils de dessins comprenant *l'Art de broderie et tissuterie* que Claude Nourry, dit le Prince, et Pierre de Sainte-Lucie, son successeur, imprimeurs lyonnais, publièrent dans la première moitié du XVIe siècle. Ces recueils, en effet, renferment des compositions d'ornement, frises, rinceaux, bordures, jeux de fond d'un bon style, destinés non seulement aux *brodeurs* et *lingières*, mais à d'autres professions artistiques locales parvenues à une certaine maturité, si l'on juge de la difficulté d'exécution de quelques-uns des modèles qui leur sont offerts. Les *tissotiers* figurent dans l'énumération des corporations appelées à bénéficier des inventions de l'auteur.

A tous massons | menuisiers et verriers
Feront proffit ces portraicts largement

Aux orphèvres | et gentilz tapissiers
A jeusnes gens aussi semblablement
Oublier point ne veulz, aulculnement
Côtrepointiers | les tailleurs dymages
Et tissotiers lesquelz pareillement
Par ces patrons acquerront heritages [1].

Étudiés, commentés, analysés, les patrons de Claude Nourry et de Pierre de Sainte-Lucie peuvent jusqu'à nouvel ordre servir à déterminer la provenance locale de bon nombre de soieries façonnées de la Renaissance, inscrites faute de mieux à l'actif des fabriques italiennes. Déjà un archéologue distingué, M. Dupont-Auberville, dans un excellent ouvrage d'ensemble sur l'ornementation des tissus, a pu attribuer avec raison aux fabriques de notre ville plusieurs types décoratifs paraissant relever du goût français plutôt que du goût italien. Au musée de la Chambre de commerce de Lyon nous avons également cherché, — en organisant la galerie des tissus récemment ouverte au public, — à constater les origines de notre fabrique de soieries, en nous basant sur la constitution technique des pièces et sur leur caractère décoratif. Ce premier travail de classement est un commencement de restitution aux manufactures locales d'œuvres qui doivent leur faire retour à plusieurs points de vue, et pour des motifs spéciaux que nous déduirons en temps et lieu.

Des recherches dans les archives municipales de Lyon nous ont mis sur la voie de documents encore inédits concernant la fabrication des étoffes façonnées d'or, d'argent et de soie pendant les premières années du XVIIe siècle. Ces documents, qui jettent une vive lumière sur les dessins et genres d'étoffes mis en œuvre à cette époque, attestent en même temps, par des faits irrécusables, les innovations textiles ou mécaniques sur lesquelles notre fabrique a étayé les fondements de sa juste renommée. Ils nous fourniront les principaux éléments de cette notice.

I.

Ce n'est guère qu'au XVIIe siècle que la fabrique lyonnaise, dégagée de l'influence étrangère, prend réellement son essor, qu'elle affirme sa vitalité.

1. M. Hippolyte Cocheris a donné, en 1872, une édition *fac-similé* par un procédé phototypographique des précieuses plaquettes en question. Trois sont anonymes. La dernière contient les patrons de messire Antoine Belin, reclus de Saint-Martial de Lyon; item ceux de frère Jehan Mayeul, carme.

Ses premiers succès datent de l'emploi de la Tire[1], qu'un maître ouvrier, Claude Dangon, importa dans notre ville vers 1605.

Ce système de tissage, que les Chinois, sous une autre forme, appliquaient de temps immémorial à la fabrication des étoffes façonnées, modifia profondément la constitution technique de l'industrie lyonnaise, jusque-là très limitée dans ses moyens d'action.

Un des principaux avantages de la tire fut de permettre l'augmentation d'une manière presque indéfinie du nombre des lacs, c'est-à-dire la hauteur et les couleurs du dessin, avantage considérable pour une industrie où l'art décoratif tient une si large place.

On ne devait pas tarder à en ressentir les heureux effets.

Le changement apporté alors au montage des métiers, par rapport au système oriental, consistait à ramener horizontalement, au moyen des poulies d'un cassin, les cordes de rame, qui dans la tire chinoise sont verticales et soulevées par un deuxième ouvrier (tireur de lacs), installé au-dessus du corps du métier. Dans le système de Dangon, par suite du changement précité, le tireur de lacs vint se placer sur le côté du métier et agit sur la rame dans le sens contraire, de haut en bas (au lieu de bas en haut), soit directement par les cordes de lisage, soit par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs semples, faisceaux de cordes descendant verticalement dans un même plan jusqu'au sol où elles étaient fixées. Cette disposition à la fois nouvelle et ingénieuse rendait possible, ainsi que nous l'avons dit, l'exécution des plus grands dessins, et permettait d'en varier le coloris au gré du dessinateur par l'emploi des trames lancées ou brochées. La polychromie textile était en quelque sorte trouvée. C'était là un grand et sérieux progrès. Toutefois, avec son inextricable fouillis de cordes et de nœuds, ses semples multiples, le métier à la tire était d'un maniement difficile, compliqué, pénible, et exigeait le concours de plusieurs ouvriers : tisseur, tireur de lacs, liseur de dessin. Il fonctionna cependant, tel quel, jusqu'aux premières années du XIXe siècle, concurremment avec le métier à la Jacquard. Malgré les lenteurs inévitables de l'exécution, on ne saurait oublier qu'il a produit d'impérissables chefs-d'œuvre sous la main savante des maîtres célèbres, Revel, Philippe de La Salle, Bony, qui au XVIIIe siècle notamment élevèrent si haut la réputation des manufactures lyonnaises[2].

1. La distinction entre la grande et la petite tire n'existait pas au temps de Dangon. C'est vers la fin du règne de Louis XIV et surtout après l'invention de Basile Bouchon (1720) que la famille des tissus façonnés fut divisée en étoffes de grande et de petite tire. Ces dernières comprenaient des soieries dont le dessin ne dépassait pas mille coups en hauteur.

2. D'après une statistique contemporaine, il y avait encore à Lyon, en 1830, trente-deux métiers de grande tire.

C'est sur un métier à semple de P. de La Salle, pourvu du régulateur inventé par Dutillieu, et monté au Conserva-

Déjà pratiqué en Italie[1], mais dans des conditions plus restreintes, comme le prouve l'examen des tissus anciens où les couleurs de trame et de fond sont nécessairement bornées à un petit nombre, le tissage à la tire a été, en France, le point de départ d'une suite d'inventions, toutes dues à des ouvriers lyonnais, inventions qui ont amené progressivement l'heureuse découverte de Jacquard, dernier anneau d'une longue chaîne de perfectionnements dont le premier vient se rattacher aux âges lointains de l'extrême Orient, berceau de l'art de la soie.

Ce résultat final représente le laborieux effort de deux siècles de recherches et de tâtonnements[1].

II.

Claude Dangon, dont le souvenir reste attaché à l'événement industriel qui nous occupe, n'était pas le premier venu. Maître ouvrier pour le roi de la fabrique d'étoffes d'or, d'argent et de soie de Lyon, praticien consommé,

toire des arts et métiers du palais Saint-Pierre, que le jeune Piobert, depuis général d'artillerie, travailla en 1809, en présence du prince Lebrun, au tableau tissé représentant le *Génie de l'industrie appuyé sur un lion.* (Collection du Musée d'art et d'industrie).

1. La tire n'était pas inconnue des ouvriers en soie (*hariri*) palermitains, à plus forte raison des Grecs de Byzance.

Les mots anciennement en usage parmi les Arabes étant significatifs, nous ne serions pas surpris que le nom de *palais* ou *hôtel du Tiraz* (Kalat-el-Tirazi) donné aux ateliers siculo-arabes rappelât, au figuré, l'action de tirer les cordes à l'aide desquelles on soulevait la chaîne, de manière à obtenir la représentation des dessins d'animaux, fleurs et ornements qu'on voit sur les étoffes de ces temps reculés.

Hughes Falcand, qui visita au XIIe siècle ces ateliers célèbres, décrit avec admiration les soieries façonnées aux couleurs variées qu'on y fabriquait par plusieurs genres de tissage, *multiplici texendi genere coaptantur.* Il cite entre autres des étoffes historiées dont le décor comportait jusqu'à six couleurs, étoffes qui exigeaient par suite une pratique et des efforts exceptionnels : *majorem artificium industriam,* dit Falcand. Par quel moyen ou *artifice* autre que la tire aurait-on pu obtenir dans le corps du tissu, intertextæ, l'insertion des trames destinées à nuancer le dessin? Car nous partageons sans réserve l'opinion de l'auteur de l'histoire de la soie (t. II, p. 378), M. Ernest Pariset, sur la signification du mot « hexamitum » pris dans le sens de couleur. Cette interprétation, conforme à l'esprit du texte, nous semble d'autant plus rationnelle que la terminologie textile durant la période romane, assez vague d'ailleurs, emprunte ses vocables soit au genre du dessin, soit à la couleur ou à la provenance du tissu, faisant abstraction de sa conformation technique. Nous verrons plus loin les échevins lyonnais, à cinq siècles de distance, appliquer instinctivement la méthode descriptive de Falcand et constater avec soin, pour chaque étoffe, non la quantité de fils de chaîne et de trame qui entrent dans sa texture, mais le nombre des couleurs du dessin.

On sait que les *tiraz* étaient des étoffes de prix, façonnées d'inscriptions. On disait autrefois un tiraz, comme nous disons aujourd'hui un gobelin, pour indiquer une tapisserie faite d'une certaine façon dans la manufacture de ce nom.

Une triple signification s'attacherait donc au terme arabe : l'atelier, le produit, le mode de fabrication.

Le mot *tires, tirez, tyres,* qui n'est autre que le mot tiraz francisé, est d'ailleurs employé comme ce dernier dans les romans chevaleresques, au même sens que *paile,* pour désigner des soieries figurées de provenance étrangère. Il vient accroître la liste nombreuse des termes industriels arabes passés dans notre langue. Nous le retrouvons au XVIIe siècle dans la plénitude de sa double signification technique parlante, précisée par des actes officiels qui nous dispensent d'insister sur l'analogie d'idées et de faits que nous venons de mettre en lumière.

1. Voir dans le compte rendu des travaux de la Chambre de commerce de Lyon, année 1876, un rapport intéressant de M. Henri Côte, membre de la Chambre, sur la mécanique de Jacquard et ses origines. Voir également la collection des métiers modèles du Musée d'art et d'industrie.

connaissant à fond toutes les ressources de son art, Dangon, par son génie inventif, imprima aux manufactures locales une direction nouvelle et féconde, et contribua dans une mesure exceptionnelle à leur développement. Son nom, presque oublié aujourd'hui, mérite à bon droit d'être inscrit au Livre d'or de la fabrique lyonnaise, à côté de ceux de Galantier et Blache, Basile Bouchon, Falcon, Vaucanson, Philippe de La Salle, Jacquard.

Laissons parler les vieux documents.

En 1605, le Consulat fait payer deux cents livres à Claude Dangon en considération des frais extraordinaires par lui faits pour introduire à Lyon la manufacture des « vellours ès-turques en fond de satin, taffetas fondz ris et supreris de deux, trois et quatre coleurs, et aultres estoffes non encore mises en œuvre en ceste dicte ville, et pour le desdommager aulcunement du voyage par lui faict par devers le Roy qui auroit prins plaisir de veoir les premiers essais des dictes estoffes, et afin de l'inviter toujours davantage à continuer les sus dicts ouvrages et à dresser des compaignons en la présente facture pour icelle attirer abondamment. » (Archives de Lyon, série BB, 142, actes consulaires.)

A la suite de ce voyage, Henri IV, qui s'intéressait vivement aux progrès des manufactures de soieries, accorda au maître ouvrier un privilège de cinq ans pour l'exploitation de la fabrique d'étoffes d'or, d'argent et de soie « qui se font à la tire » qu'il avait importée à Lyon. Mais lorsqu'en 1610, Dangon demanda la confirmation de son privilège (BB, 146), les autres fabricants et ouvriers firent opposition à sa requête; nous verrons pour quels motifs. Henri IV venait de mourir assassiné par Ravaillac. Enhardis par cette mort imprévue qui jetait un certain trouble dans les affaires publiques, les maîtres ouvriers en soie de la ville, auxquels Dangon avait déjà concédé, à titre gracieux, le droit de fabriquer les satins à ondes et à lisseton, de une et de deux couleurs, prétendirent qu'il devait être permis à tous autres de fabriquer librement toute espèce de draps de soie, nonobstant le privilège dudit Dangon. Et ils réclamèrent sa suppression, sous prétexte qu'il était contraire au principe de la liberté du travail consacré par les statuts et règlements de la corporation.

Le différend porté devant le Consulat, celui-ci fit comparaître à sa barre les parties et leurs ouvriers, écouta leurs doléances, se fit représenter les étoffes en litige, et, après examen des faits, dits et contredits, se rangea finalement du côté de Dangon. On comprend que la cause de ce dernier ne pouvait être sacrifiée à de mesquines jalousies, à des ambitions étroites et égoïstes. La municipalité, qui n'avait cessé d'encourager Dangon dans son

entreprise, l'appuyant énergiquement en toute circonstance, lui donna cette fois encore une marque de haute sympathie.

Les débats contradictoires sont consignés tout au long dans un mémoire daté du 24 avril 1611, que nous reproduisons *in extenso* à cause de son importance capitale :

« Nous prévost des Marchans et Eschevins de la ville de Lyon en suicte de nos précédentes déclarations certiffications et très humbles requestes en faveur de la nouvelle introduction faicte en ceste ville de lexprès commandement du feu roy Henry-le-Grand (que Dieu absolve) par Claude Dangon, ouvrier de Sa Majesté des estoffes dor dargent et de soye *fassonnées par* LARTIFFICE DE LA TIRE a dessaing d'employer les François et faire que le proffit de la manufacture leur demeure et d'empescher aussy le transport qui se faict hors le royaulme pour les recouvrer, certiffions au roy nostre sire et Messeigneurs de son Conseil et de sa Cour de parlement de Paris que sur l'exécution de la sentance de provision contradictoirement donnée par le sieur de Montholon conseiller et mestre des requêtes de lhostel du roy surintendant en la justice et police dud. Lyon pour la jouyssance des privillèges accordez aud. Dangon A cause de l'utilité de lad. introduction et des fraiz qu'il y a employé. Les maîtres jurés et aultres des principaulx ouvriers en drap de soye s'estans pourveus à nous pour remonstrer qu'il debvoit estre permis à tous aultres ouvriers de faire librement toutes sortes desd. estoffes nonobstant la deffense de cinq années portée par lesd. privillèges attendu qu'ilz estoient cappables de les faire et les faisoient de faict disant en oultre que d'ancienneté il s'en estoit faict en cette ville, nous leur aurions faict représenter les estoffes de lad. qualité qu'ilz faisoient qui furent pour toutes choses trois sortes de sattins ; l'une figurée à ondes et à lisseton[1] d'une et de deux coleurs qui est la sorte à eulx consentie par ledict Dangon comme il est porté par la sentence du sieur de Montholon ; l'aultre figurée aussy à ondes de trois coleurs qu'ilz appellent à la turque, et le troyziesme à ramage aussi de trois coleurs à la turque ; et sur ce enquis auroient recogneu qu'il y en pouvoit avoir des deux dernières sortes à la turque huict ou dix mestiers seullement par toute la ville oultre ceulx de la bouticque dud. Dangon, et par des ouvriers qui travaillent pour luy ; et que depuis huict ou dix moys seullement ilz s'estoient mis à monter les mestiers propres à fabriquer lesd. estoffes à la turque, soubstenant que led. Dangon n'en avoit encore faict aulcunes. Ce qui nous auroit meu de les assigner et led. Dangon pareillement pour représenter à la prochaine assemblée les estoffes de leur fabricque de part et d'aultre. A quoy ayant esté respectivement satisfaict faisant lesd. plainctifs comparoir les ouvriers qu'ilz disoient travailler et faire travailler comme cappables de la fasson desd. étoffes de sattin à la turque par eux représentés (qui furent environ huict ou dix en nombre), lesd. sattins ayant été exhibés aud. Dangon et le dire des aultres maistres à lui proposé, i celluy Dangon auroit remonstré qu'il leur avoit consenty ceulx d'une et de deux coleurs à ondes et à lisseton bien qu'ilz en eussent appris la fabricque de ses ouvriers et apprentifs qu'ils lui avoient desbauché, mais pour le regard des autres à la turque soit à ondes et lisseton ou à ramage qu'il n'avoit voullu supporter qu'ilz en fissent parce qu'ilz se debvoient contenter de ce qu'il leur avoit ainsi consenty de grace, soultenant oultre ce que

1. *Lisseton*, à rayures ou bandes (de liston? t. de blason).

ceulx à la turque représentés (qui estoient trop chargés de soye et d'eau) n'avoient ni figueur ni largeur ou relief qui vallie et qu'ilz n'en auseroient avoir représenté une aulne sans eau comme il estoit prest faire des siens ; et que d'ailleurs qui leur permectroit d'exposer en vente telles estoffes ainsy mal fabricquées seroient perdre la réputation de la ville et conséquemment le débit de celles dud. Dangon et de ses ouvriers quoy quelles soient aussy belles et bonnes que celles qui se font hors le royaulme et au surplus qu'il y avoit plus de trois ans qu'il avoit faict et vendu grande quantité desd. sattins ouvrés en toute perfection et générallement de toutes sortes d'autres draps dor, dargent et de soye faicts à la tire, comme le pouvoient témoigner les habicts que l'on voyoit porter tous les jours à des damoyselles de ceste ville et s'en verroit de mesme à Paris, Tholose, Bourdeaux, Grenoble, Limoges et ailleurs où ils avoient estés envoyés, et de faict auroient au mesme instant représenté son livre des ventes où il auroit monstré plusieurs comptes et entre iceulx aulcungs escripts de la main de sieur Roussellet, commissionnaire pour des marchans de Paris (ainsy qu'il fust recognu par les assistans qui cognoissent son escripture) par lesquels comptes il aparoissoist qu'ilz avoient achepté à temps et depuis payé aud. Dangon grande quantité des estoffes et mesme des sattins à la turque conséquetivement depuis trois ans en ça ; A quoy les ouvriers assistans la part dudict Dangon auroient adjouscté qu'ilz avoient été contraincts de se joindre à luy et de laisser les aultres pour qu'ilz avoient commencé à fabricquer desd. sattins d'autant qu'ilz se ruinoient et que tel d'entre eulx avoit couppé sa bessoigne jusqu'à sept ou huict fois devant que pouvoir faire servir la figure que le sieur Ambroyse Aubin leur bailloit pour n'estre bonne et ne pouvoir venir à aulcung effet. A quoi les ouvriers plainctifs auroient répliqué que le privillège dud. Dangon estoit contraire à la liberté portée par les articles généraulx dud. art et que tel ne scavoit aujourd'huy faire une estoffe qui la feroit dans ung mois ou deux et que ceste ville de commerce libre ne debvoit être restraincte par aulcung privillège ni deffense particulière, et led. Dangon repliquant auroit dict que les statuts et articles du reglement de leur art en ceste ville monstroient évidemment qu'il ne concernoit que le estoffes plaines et non figurées n'y fassonnées à la tire, et que d'ailleurs son privilège n'y desrogeoit en rien parce qu'il ne tendoit pas à empescher les autres de faire desd. estoffes et qu'aussy n'en avoit-il l'intention. Ains seullement que en considération de l'utilité de la nouvelle introduction faicte par son moyen et avec plus de cinquante mille livres de fraiz que l'avoit entreprise soubz la foy et promesse du Roy qu'il ne seroit loysible à autre d'en fabricquer durant cinq ans à commancer du jour de la verrification qui en seroit faicte synon qu'avec le consentement dud. Dangon, lequel tant s'en fault qu'il y veuille dissentir qu'au contraire il s'offre de mectre en évidence dans trois mois deux cens mestiers travaillans en toute perfection non seullement desd. sattins mais générallement de toutes autres estoffes qui se font à la tire fasson de turquie, des Indes et d'Italie. A tous ceulx qui se vouldront entendre avec luy de quelque honeste proffict au dire du Consulat, et pour monstrer que cela estoit il auroit au mesme instant exhibé de vingt cinq sortes toutes diverses desd. estoffes faictes à la tire en sa bouticque, tant taffetas d'une, deux, trois, quatre et cinq coleurs à la turque et à façon de Millan que des sattins appelés gippes de trois coleurs fasson de turquie et de Millan, autres sattins d'une et de deux coleurs à ondes, lisseton et grands ramages et d'autres de trois coleurs à la turque tant largeur de Turquie et d'Italie que d'autre sorte qu'il auroit appellé en taille doulce d'aultant que les

figures y représentées sont reffendues en feuilles, fruicts et fleurs et compartiments, ouvrage aussi délié que sur les portraictures en taille doulce le peuvent estre, d'autres sattins fasson de la Chine appellés de prérie florie des Indes plaines d'herbes, joncs et branchages et fleurs en grande diversité de fasson et de coleurs et d'autre largeur et force que les ordinaires d'Italie; des damas noirs et aultres d'une, deux et trois coleurs fasson de Gennes et de Turquie, les aulcungs ayant les compartiments de la figure de trois quartiers de long; des vellours rissetaillés, fonds de taffetas et supruris à ramages ordinaires; et mesme un supruris pour longues robbes dont la figure tient la longueur de la robbe en grande diversité de compartiments, feuilles, fleurs et fruicts reffendus et déliés comme les susd. sattins en taille doulce; des vellours figurés à fonds d'argent, des vellours à la turque de trois et cinq coleurs, les aulcungs figurés à fonds d'or et d'argent, un brocard tout de soye d'une plante d'oillet fasson de la Chine, et ung aultre brocatel d'or d'argent et de soye en cinq coleurs fasson de Venise, le tout jugé beau, bien faict et sans eau (excepté quelques ungs desd. sattins qui se trouvoient apprétez avec l'eau), disant en oultre led. Dangon avoir faict veoir à Sa Majesté et plusieurs princes et seigneurs diverses aultres estoffes de son invention comme il en avoit des certiffications d'une partie et qu'en somme il avait tellement satisfaict à la volonté du Roy que l'on pouvoit dire que de sa bouticque sortiroient dans trois ou quatre ans douze apprentis (sans les aultres compaignons) qui seroient capables de tous lesd. ouvrages et généralement de tous aultres qu'on leur sçauroit présenter et que le séminaire nécessaire pour peupler ce royaulme de lad. manufacture ne se pouvoit faire aultrement. Que sy néanlmoins l'on voulloit faire travailler en des bouticques particulières à chacune estoffe particulièrement il s'offroit de livrer tous les six moys demy douzaine de bons ouvriers cappables de chacune estoffe particulière sortant de sa bouticque, et d'aller monter et instruire par ville aultant des autres ouvriers qui s'y vouldront employer estant honestement recogneu et satisfaict de son labeur à nostre dire et arbitrage et de nos successeurs en ceste charge. Occasion de quoy Nous aurions exorté tous lesd. ouvriers de voulloir accorder leur volonté à celle dud. Dangon, leur représentant l'honneur et l'utilité que ceste ville en général et eulx en particulier en rapporteroient et qu'en ceste considération le public avoit esté meu de se joindre toujours à la cause dud. Dangon, voire mesme de lui bailler maison publique et capable d'y instruire le grand nombre de jeunes enfans qu'il y exerce depuis qu'ils ont l'aage de dix ans, et leur remonstrant en oultre que ce n'estoit chose nouvelle que Sa Majesté octroya tels privillèges et que chacung scavoit comme depuis peu d'années pareils privillèges avoient esté octroyés aux entrepreneurs de l'art de la soye à Paris; de mesme à Troye pour d'aultres estoffes; à Beaujeu pour le fil d'espine, en ceste ville pour certains marroquiniers de Flandres venus introduire la fasson de leurs marroquins avec deffense pour dix ans à tous aultres de ne l'entreprendre. Ce que les aultres marroquiniers à la fasson de France n'auroient pu empescher jaçoit qu'ils se fussent offerts d'en faire aultant qu'eulx, chose que lesd. ouvriers de soye plaintifs ne pouvoient pas offrir comme il nous apparoissoit par ceste conférence et par la notice que nous avons du passé que la fasson desd. estoffes à la tire n'a jamais esté introduicte en ceste ville que par led. Dangon et si bien que quelques ungs ont aultrefois faict essay de quelqu'une desd. estoffes toutesfois c'est la vérité qu'il ne s'en estoit ensuivy aulcung effet, et que en somme lors de l'introduction faicte par led. Dangon il n'y en avoit ung seul mestier monté en toute la ville, et ce faict

les aurions licentié en bon propos d'y adviser et de vouloir vivre en repos et amitié. Suivant quoy du depuis par nostre entremise led. Dangon se seroit accordé avec Claude Neyret, marchan ouvrier en drap de soye à raison de tant par aulne de chacune estoffe particulière ainsy que est porté par le contrat passé entre eulx qui faict espérer veu les moyens et le négoce dud. Neyret que tout incontinent que led. Dangon sera paisible en son privillège et qu'il aura pleu à la Cour de le vériffier comme nous l'en supplions très humblement l'on verra cent cinquante mestiers desd. estoffes travaillans en ceste ville pour lesd. Neyret et Dangon d'ou s'ensuyvra une multiplication telle qu'il est indubitable qu'advant que soit cinq ou six ans il ne sera plus nécessaire d'aller en Italie quérir lesd. estoffes l'argent à la main et en très grande quantité comme l'on a faict jusqu'à présent. En foy de quoy Nous avons signé ces présentes et icelluy fait contresigner par le greffier de la ville et communaulté et sceller des armes d'icelle. A Lyon ce XXIIIIe jour d'apvril mil six cens et unze.

Signé : DE VILLARS. — BOLLIOUD. — CARDON.

Par les dicts sieurs :

THOUREL.

(BB. 147. Actes Consulaires.)

L'exactitude impartiale et le soin minutieux que les échevins mettent à décrire les différents draps de soie sortis de la boutique de Dangon, les couleurs, figures et largeurs qui les caractérisent et jusqu'aux faits particuliers qui s'y rattachent, tels que la charge de soie et d'eau reprochée aux *ouvriers plainctifs,* voire l'inhabileté de ces derniers, font de ce mémoire une pièce aussi curieuse qu'intéressante pour l'histoire de l'industrie lyonnaise. Nettement formulée, la situation de l'industrie de la soie nous apparaît encore bien modeste dans son ensemble. D'un côté, une fabrication restreinte, portant principalement sur l'étoffe *pleine* et sur les *armures,* n'abordant que timidement le grand façonné, par suite de l'insuffisance de son outillage; de l'autre côté, une organisation neuve, complète, — matériel, produits, ouvriers — appropriée aux besoins et créée à grands frais en vue de pourvoir aux lacunes de la production contemporaine. La personnalité énergique, intelligente de l'habile maître s'y révèle avec tout l'éclat du talent acquis, et la conscience des services rendus ou à rendre.

En parcourant la liste des étoffes soumises au Consulat, on ne peut s'empêcher de rendre hommage à la fertile imagination, à la science technique, au génie souple et fécond de leur auteur. Quelle diversité de genres! et quelle variété dans la fabrication! Rien ne manque à cette énumération de soieries façonnées où figurent tous les genres dans lesquels brillent les fabriques étrangères :

Taffetas d'une, deux, trois, quatre et cinq couleurs, à la turque et façon de Milan ;

Satins appelés *gippes* de trois couleurs, façon de Turquie et de Milan;

Satins d'une et de deux couleurs, à ondes, lisseton et grands ramages;

Satins de trois couleurs à la turque, tant largeur de Turquie et d'Italie que d'autre sorte;

Satins en *taille-douce*, ainsi nommés de ce que les figures représentées sont *reffendues en feuilles, fruicts et fleurs et compartiments, ouvrage aussi délié que les portraictures en taille-douce* (gravure) *le peuvent estre...*;

Satins façon de la Chine, à *prairie fleurie des Indes pleines d'herbes, joncs et branchages et fleurs,* en grande diversité de façons et de couleurs, et d'autre largeur et force que les satins ordinaires d'Italie;

Damas noirs et autres, d'une, deux et trois couleurs, façon de Gênes et de Turquie; quelques-uns ayant les compartiments de la figure de trois quartiers de long;

Velours rissetaillés, fond taffetas et supruris à ramages ordinaires;

Supruris pour longues robes, dont la figure tient la longueur de la robe, en grande diversité de compartiments, feuilles, fleurs et fruits, *reffendus et déliés comme les satins en taille-douce;*

Velours figurés à fond d'argent;

Velours à la turque de trois et cinq couleurs, à fond d'or et d'argent;

Brocart tout de soie, façonné d'une plante d'œillet façon de la Chine;

Brocatelle d'or, d'argent et de soie en cinq couleurs, façon de Venise;

Le tout, dit le mémoire, jugé *beau, bien faict et sans eau*[1]. Et ce n'est pas là l'œuvre entière du maître, qui allègue avoir présenté au roi et à plusieurs princes et seigneurs d'autres étoffes de son invention, ainsi qu'il en avait des certifications!... Combien de fabricants d'aujourd'hui pourraient exhiber un bagage industriel aussi important.

Grâce donc à l'initiative et aux efforts de Claude Dangon, dont la manufacture, nous venons de le voir, est aussi complète que possible, la fabrique lyonnaise, transformée, pourra soutenir avec avantage la concurrence des fabriques rivales sur le terrain des étoffes classiques à grands dessins. Ses taffetas, satins et damas, ses velours, ses brocarts et brocatelles, en façon de Turquie, des Indes, de la Chine et d'Italie, toutes étoffes figurées et façonnées par l'*Artifice de la Tire,* rivalisent de beauté et de perfection avec les productions similaires de l'étranger. Quelques-unes les surpassent. Telle, entre autres, cette étoffe originale, à dessin typique, d'un

1. A l'exception de quelques satins qui, de l'aveu de Dangon, se trouvaient apprêtés avec l'eau. Cette petite supercherie avait pour but d'augmenter le corps et le poids des étoffes. Les taffetas et velours étaient aussi traités par l'eau. Les fabricants espagnols avaient pris l'habitude de *gommer,* manipulation interdite par les jurats. A Gênes, on apprêtait à la cire les velours, pour leur donner de la main et l'apparence d'une qualité supérieure.

caractère à la fois si élégant et si distingué, création merveilleuse que la mode adoptera avec fureur et qu'elle transmettra à la postérité, sans épuiser son succès; nous voulons parler des « sattins dits en taille-douce », ornés de figures « reffendues en feuilles, fruicts, fleurs et compartiments... » Une existence brillante, plus que séculaire, fut en effet réservée à cette innovation textile dont la reproduction, sous le nom de lampas double corps à type dentelle, faisait battre tout récemment encore les métiers lyonnais. La tradition avait donc raison en faisant remonter jusqu'aux premières années du règne de Louis XIII l'apparition de cette soierie remarquable qui, pendant longues années, résuma pour notre ville toute une période d'art et de technique[1].

P. Brossard.

(*A suivre.*)

1. Rapprochés des satins en taille-douce dont il est question ici, nos lampas à dessin dentelle ne laissent aucun doute sur leur parfaite identité de texture et de décor. Leur dessin, fouillé à l'excès, touffu, chargé de mille détails délicats : réseau et compartiments, feuilles, fruits et fleurs d'un style nuancé de réalisme, correspond exactement à la sommaire mais suffisante description du modèle original. Il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur les spécimens conservés dans les collections, au Musée d'art et d'industrie, ou publiés par M. Dupont-Auberville dans l'*Ornement des tissus*. Le qualificatif *dentelle* donné par nous à ces lampas caractérise bien le genre particulier du décor, ajouré et agrémenté comme une guipure et *aussi délié que les portraictures* (gravures) *en taille doulce le peuvent estre*, selon la naïve expression des échevins.

Au surplus, la fabrication des passements et dentelles d'or et d'argent, en pleine activité à cette époque, n'a pas été sans offrir son contingent d'idées au dessinateur qui a fourni le carton de la figure. De là, le caractère singulier, neuf du dessin, question de milieu et d'affinité.

D'abord *satin en taille-douce*, puis *satin en taille-douce à la persiane*, cette soierie est connue au XVIIIe siècle sous le nom de *Persienne*. Joubert de l'Hiberderie, qui la tient en médiocre estime, en parle d'une manière dédaigneuse, comme d'une vieillerie bonne à montrer le goût gothique et déplorable de ses prédécesseurs. Cependant il vante son succès dans le costume, l'ameublement, l'ornement d'église, et donne sur sa contexture des détails curieux.

Pour connaître à fond cette étoffe de transition, une des plus intéressantes manifestations de l'art du tissage au XVIIe siècle, il faut la suivre dans ses diverses transformations décoratives; car, pendant cent ans et plus, elle fut un thème inépuisable sur lequel dessinateurs et fabricants exécutèrent de nombreuses variations.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE

ANGLETERRE

On nous écrit de Londres :

L'art décoratif semble devoir occuper une place importante dans les différentes expositions de la saison artistique de 1881.

Déjà sir Coutts Lindsay, le directeur de la Grosvenor Gallery, a pris l'initiative d'un mouvement qui, il faut l'espérer, ne s'arrêtera pas et il a donné, en ouvrant les portes de sa galerie aux artistes qui s'occupent d'art décoratif, un exemple qui sera suivi si l'on en juge par les projets qui se forment de tous côtés. A la Grosvenor Gallery, c'est M. Burne Jones dont les œuvres attirent le plus l'attention à cause de leur nombre et de la réputation de l'artiste. A l'exception de deux charmants dessins représentant des sujets tirés du *Roman de la Rose*, tous les sujets choisis par lui sont religieux ou mythologiques. Rien de plus gracieux que ces deux dessins traités avec une légèreté, une grâce et une finesse incomparables ; et qu'il est regrettable que M. Burne Jones, au lieu de s'inspirer des maîtres anciens, s'obstine à les copier ou plutôt à les imiter servilement. Son *Paradis,* ses *Groupes d'Anges,* son *Cantique de Salomon,* son *Saint-Martin* sont remplis de qualités ; mais pourquoi affecter cette raideur de convention mise à la mode il y a quelque temps et contre laquelle on ne saurait trop s'élever ? M. Burne Jones a trop de talent et trop de bon sens pour persévérer dans cette voie. Il se doit à lui-même de revenir à un art plus vrai et plus original. Nous voudrions aussi voir M. Burne Jones ne pas se borner à des projets de vitraux et à la décoration des édifices religieux. Il y a un vaste champ à explorer en Angleterre où les peintres ont si longtemps négligé la décoration, et nul mieux que M. Burne Jones ne pourrait donner à la peinture décorative anglaise cette impulsion qui lui manque en ce moment et la faire sortir de la routine dans laquelle elle s'égare, faute d'une main habile et ferme pour la diriger. M. Burne Jones pourrait facilement devenir le chef de l'école anglaise de peinture décorative. Le voudra-t-il ?

M. Holiday a le sentiment de la décoration et ses compositions sont certainement, au point de vue de l'art décoratif, les meilleures de l'exposition. Je citerai *la Musique* et *la Peinture,* une étude pour un groupe destiné à une église de Boston, et une jolie frise, *Apollon et les Muses*, pour la cathédrale de Clifton, dit le catalogue. Est-ce une erreur ?

M. Walter Crane semble avoir le monopole des légendes enfantines illustrées ; mais il en abuse un peu et les met à toutes les sauces, tapisseries, papiers de tenture, faïences ; il ne sort pas du Petit Chaperon rouge et de Cendrillon.

L'Académie royale est représentée à la Grosvenor Gallery par M. Millais, qui a envoyé une toile qu'il a peinte il y a fort longtemps et qui n'offre pas grand intérêt ; par M. Alma-Tadema, qui a envoyé deux très jolis panneaux, *Mars et Vénus* et *Bacchus et Silène*, et enfin par M. Poyter qui expose un dessin pour une mosaïque exécutée à la Chambre des lords, représentant *Saint Georges* entre deux allégories de la *Force* et la *Pureté*.

***

On annonce pour le mois de mai l'ouverture au Musée de South Kensington, d'une

exposition d'art décoratif espagnol et portugais du plus haut intérêt. Le prince Léopold est président du comité formé spécialement pour organiser cette exposition. Il y a tout lieu de croire que les collectionneurs s'empresseront de répondre à l'appel du comité et que les diverses branches de l'art décoratif et industriel hispano-moresque seront brillamment représentées par des spécimens bien choisis, de façon à donner une idée complète des développements de l'art industriel en Espagne et en Portugal depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. MM. le baron Davillier et Spitzer sont nommés membres du comité pour la France. Une réunion a été tenue à Paris, à l'ambassade d'Angleterre, à la fin de mars, et nul doute que la France ne soit représentée à cette intéressante exposition par des spécimens des plus riches collections particulières. Quant aux collections de l'État, la loi en interdisant formellement la sortie, il ne peut être question de les envoyer figurer à cette exposition.

***

Sir Ph. Cunliffe Owen, accompagné de M. Soden Smith et de M. Wilfred J. Cripps, vient de faire pour le compte du gouvernement anglais une excursion en Russie, afin de chercher dans les collections publiques et autres des modèles d'orfèvrerie pour les faire reproduire par la galvanosplatie, et ajouter ces copies à la collection de reproductions qui existe déjà au Musée de South Kensington. Il a obtenu toutes les facilités désirables pour visiter les collections et magasins des palais impériaux, les trésors des églises et les cabinets de divers connaisseurs.

Il a fait choix d'environ deux cent cinquante objets allant de l'art grec primitif (fouilles de Kertch) à travers le moyen âge, jusqu'à l'orfèvrerie anglaise des XVIe et XVIIe siècles et à l'orfèvrerie française du temps de Louis XV, dont il a trouvé des spécimens remarquables.

Le Musée de South Kensington fait des prêts d'objets d'art aux collections publiques de province et leur vend à juste prix des reproductions des copies qu'il possède, en sorte que chaque centre industriel peut s'y procurer les modèles les plus propres à former le goût de ses ouvriers.

***

Au Musée de South Kensington on prépare la *Chambre de Damas*. C'est une salle provenant d'une maison datant du commencement du siècle dernier, que l'on a fait transporter de Damas à Londres. Depuis le plancher jusqu'au plafond, depuis les coussins jusqu'aux tapis tout est absolument authentique. Ce sera la première fois que l'on pourra voir en Europe un appartement oriental orné de tous ses meubles et tel enfin qu'un habitant ou plutôt une habitante de Damas pourrait en désirer un.

L'installation de cette salle est le premier pas fait vers l'accomplissement d'un projet de Sir Philip Cunliffe Owen, l'éminent directeur du Musée, qui se propose de faire venir successivement des diverses contrées de l'Orient des chambres garnies de leurs meubles, de leurs ferrures et de leurs décorations.

En dehors des cours réguliers des *schools of art*, la session de 1880-81, au South Kensington, comprend un cours par le Dr Zerffi sur le *Développement historique de l'art décoratif*, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, divisé en quarante conférences, dont la première a eu lieu le mardi 12 octobre. Il y a une conférence par semaine. J'ai sous les yeux le sommaire de ces *lectures* qui promettent d'être du plus haut intérêt; je me propose de les suivre et de vous en envoyer chaque mois un compte rendu. Au

mois de novembre, le Dr Bellamy ouvrira son cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts.

***

Les amateurs d'art indien apprendront avec plaisir que M. Pardon Clarke, l'architecte bien connu, attaché pendant l'exposition de 1878 à la section britannique, est parti pour les Indes, chargé par le gouvernement de faire d'importantes acquisitions pour le Musée de South Kensington. Sa connaissance des pays et des langues de l'Orient le désignaient particulièrement pour cette mission pour l'accomplissement de laquelle il emporte nos meilleurs souhaits.

***

La découverte, dans une ferme de l'île de Wight, d'une villa romaine dont une partie seulement est mise à jour, promet d'être fort intéressante par la quantité d'objets d'ar- qu'on y a trouvés et que l'on y trouvera encore, car, bien que les ruines soient situées sous des terres cultivées, le propriétaire du terrain a donné à M. John Price, qui dirige les recherches, l'autorisation de continuer les travaux qui se poursuivent activement. Ces jours derniers, on a découvert une nouvelle salle contenant une mosaïque dont le sujet est Orphée jouant de la lyre et entouré d'animaux. On a aussi trouvé de nombreux objets en verre et en métal, ainsi que des monnaies, des poteries et des fresques.

Comme vous le savez, le gouvernement anglais a pour principe de ne pas accorder de subvention en pareil cas; aussi il vient d'être ouvert une souscription pour continuer les fouilles et pour entretenir les constructions lorsqu'elles auront été mises à jour.

***

ALLEMAGNE

Nuremberg, 6 avril 1881.

Les paroissiens de l'église Saint-Laurent, à Nuremberg, ont célébré la fête de l'empereur Guillaume par l'inauguration d'un superbe vitrail dont le dessin est dû au professeur Wanderer. La pose du vieux monarque, agenouillé devant un crucifix, rappelle assez celle de l'empereur Charles V, aux vitraux du haut chœur de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Une inscription entourée des armes allemandes et bavaroises dit que cette fenêtre a été donnée par les bourgeois de Nuremberg dans la quinzième année du règne de Louis II, roi de Bavière.

Le beau vitrail de Saint-Laurent est un des derniers spécimens de l'art de la peinture sur verre, ressuscité en Bavière par le roi Louis Ier, grand'père du roi actuel. Ce généreux protecteur des arts fonda à Munich une manufacture royale et encouragea les artistes par ses commandes. Les vitraux gothiques de la petite église de Sainte-Marie-du-Bon-Secours (Mariahilfkirche), au faubourg d'Eler tout près de Munich, comptent parmi les ouvrages les plus remarquables de cette fabrique; ils traitent la vie de la sainte Vierge et ont été exécutés sous la direction du professeur de Hess d'après des cartons de différents artistes. La richesse des couleurs et l'exactitude du dessin les distinguent favorablement de beaucoup d'autres vitraux dans les églises bavaroises. L'église du Saint-Sauveur à Kilndown, dans le comté de Hent, et les cathédrales de Regersbourg et de Cologne en possèdent également. Dans cette dernière les quatre vitraux donnés par le roi Louis Ier de Bavière se trouvent à droite de l'entrée principale et représentent dignement l'art moderne à côté des anciens échantil-

lons de la peinture sur verre, qui ornent le haut chœur, le pourtour et la basse nef septentrionale. H. B.

***

Cologne, 5 avril.

La cathédrale de Cologne, dont l'inauguration attirait au mois d'octobre dernier un si grand concours de hauts personnages, approche sérieusement de sa fin. Les échafaudages, qu'il avait fallu conserver pour la pose de la dernière pierre en présence de l'empereur, disparaissent à vue d'œil; les deux bouquets ont été retravaillés et les flèches des deux tours élancées commençent à se dessiner nettement sur l'horizon. Ces bouquets avaient été le sujet de discussions sérieuses entre les gothiques les plus passionnés. M. Voigtel, l'architecte de la cathédrale, un des meilleurs élèves de feu M. Ivoirner, avait jugé à propos de leur donner une forme peu gracieuse, mais, selon lui, la seule qui fût capable de résister aux violences du vent, généralement assez fort si près du Rhin. Il se proposait même en premier lieu de les faire en métal, comme la petite tour ; la crainte seule de manquer aux règles sévères de l'art gothique le fit abandonner ce projet. La forme lourde, choisie par lui pour les bouquets en pierre sculptée, n'était guère heureuse; elle fit mauvais effet, les architectes de Berlin protestèrent et il fallut se décider à un changement sur place, travail délicat, dont la réussite fait honneur aux ouvriers. Beaucoup, parmi ces derniers, ont passé une bonne partie de leur vie à travailler l'hiver les pierres aux ateliers près de la cathédrale et à les placer dès que la bonne saison permit la reprise des travaux sur les échafaudages.

Cependant les étrangers ne doivent pas s'attendre encore à trouver tout terminé! Le toit du haut chœur et une partie de l'ornementation extérieure d'une des grandes tours sont encore entourés d'échafaudages et en pleine restauration; les dernières statues, formant un contraste singulier avec les plus anciennes qui sont déjà toutes noircies par le temps, se posent au-dessus des portails; les portes en bronze manquent encore aussi bien que le pavé projeté en mosaïque.

***

GALICIE

Le musée industriel de Lemberg vient de publier la première partie d'un ouvrage artistique très intéressant, qui renfermera une suite de dessins des divers ornements employés par les Ruthéniens dans la décoration des produits de leur industrie domestique.

Ce fascicule, qui est en grande partie l'œuvre des jeunes filles élèves de l'école de dessin du musée, contient des modèles de broderies. L'ouvrage complet comprendra dix fascicules, donnant successivement des dessins de tapis et d'étoffes, des ornements de sculpture, des décors de céramique, etc.

***

RUSSIE

On nous écrit de Saint-Pétersbourg :

Voici quelques détails sur l'édition que M. Stassoff prépare de ses collections de dessins d'ornemanistes russes :

Il y a près de vingt ans que M. Stassoff s'occupe de l'ancienne ornementation russe. Il

a rendu un grand service en recherchant le sens de notre ornementation nationale. Là où généralement on ne voyait que des lignes plus ou moins belles, ou bien tel ou tel assemblage de couleurs, nous espérons arriver à trouver la possibilité de juger, par l'ornement d'un débris, des connaissances esthétiques et du développement de l'artiste, de sa situation et de ses relations, des idées qui l'occupaient, toutes choses qui servent à dissiper l'obscurité de plusieurs époques historiques et préhistoriques. Aujourd'hui M. Stassoff a dirigé tous ses efforts sur les premiers siècles de l'histoire russe et a rassemblé une énorme quantité de copies de notre ancienne ornementation, particulièrement dans les livres. Pour bien poser la question, il a fallu réunir des matériaux sur les formes et l'état des décorations syrienne, arabe, indienne, etc., et aussi de l'art décoratif byzantin. Il est aussi parvenu à se procurer une grande quantité de modèles d'ornements des autres peuples slaves.

On sait qu'il existe à Saint-Pétersbourg une Société des artistes, fondée en 1870, et qui a pour but : 1° de procurer aux artistes russes toutes les facilités possibles de faire connaître leurs œuvres au public, centraliser l'activité artistique et améliorer la situation des artistes par la coopération mutuelle de tous les membres de la Société; — 2° d'obtenir des commandes d'œuvres artistiques et les distribuer entre les membres collaborateurs, conformément à la spécialité de chacun d'eux; — 3° de recourir à la caisse de la Société pour venir en aide aux membres collaborateurs ou à leurs enfants devenus orphelins; — 4° de donner un asile aux membres collaborateurs devenus vieux, malades, aveugles; secourir les familles, en cas de mort du chef, se mettre en rapport avec les directeurs de maisons de bienfaisance et d'éducation, avoir soin des familles indigentes et veiller à l'instruction des enfants; — 5° d'entreprendre des éditions et des expositions artistiques, vendre à l'amiable ou à l'enchère les œuvres des membres, etc.

Du compte rendu de son activité pour l'exercice de 1879, il résulte qu'au 1er janvier de cette année la Société se composait de quatre-vingt-huit membres. Les membres collaborateurs ont été, pour la plupart, occupés à exécuter des travaux qu'avait acceptés le comité de la Société et en échange de la livraison de ces commandes les artistes ont reçu 7,590 roubles. Parmi les commandes livrées, nous citerons les suivantes : la peinture murale de l'église de la Sainte-Vierge de Vladimir, à Cronstadt, dont on a fait les plus grands éloges, l'*iconostase* destiné à l'église du village de Margaritovka, dans le gouvernement d'Ekatérinoslaf, les portraits en pied de l'empereur, du grand-duc héritier et de l'impératrice Catherine II, pour le centenaire du séminaire de Tambof. On a vendu quelques œuvres artistiques qui figuraient à l'exposition de la Société, dont le capital atteint actuellement le chiffre de 9,000 roubles.

CORRESPONDANCE

New-York, le 1er avril 1881.

Monsieur le Directeur de la *Revue des Arts décoratifs*,

La compétence de M. Eugène Fontenay dans toutes les questions qui se rattachent à l'art de l'orfèvrerie est trop connue pour que nous n'ayons pas vu avec émotion, dans un article que ce savant spécialiste a publié dans votre excellent recueil, un passage qui peut faire penser que la découverte de l'amalgame métallique appelé Moka-Meia, et dont nous avons exposé les premiers spécimens en 1878, était due à d'autres qu'à nous.

M. Fontenay, avec le savoir de son expérience, ne marchande pas son admiration aux qualités artistiques de ce métal ainsi que sur le champ nouveau de décoration qu'il ouvre à l'orfèvre. — En rendant compte de l'exposition de la maison Christofle et Cie à l'*Union Centrale*, et en parlant des tentatives faites dans cette voie par cette honorable maison, il dit:

« Voilà un secret arraché aux Japonais ». — Cette phrase ainsi placée fait penser que ce sont MM. Christofle et Cie qui ont les premiers apporté cette découverte.

Or, dès 1877, nous avions, après beaucoup d'expériences coûteuses, obtenu le Moka-Meia, qui a fait pour la première fois son apparition à l'exposition de 1878. — A cette époque, nous ne cachions à personne le secret de cette fabrication et tous les visiteurs qui nous ont interrogés sur les détails de nos procédés ont reçu les communications qu'ils désiraient.

Nous tenons, vous le comprendrez, pour l'honneur même de notre maison, à ne pas laisser s'accréditer une opinion que M. Paul Mantz lui-même, le rapporteur du jury de l'*Union Centrale* pour la section des métaux précieux, a faite sienne, en attribuant à la maison Christofle et Cie l'honneur d'avoir trouvé le secret du Moka-Meia.

C'est, nous le savons, de sa part une erreur bien involontaire et bien excusable, d'autant plus que le même M. Paul Mantz a montré à notre égard, lorsqu'il s'est occupé de notre orfèvrerie martelée, une bienveillance dont nous sommes heureux de trouver ici l'occasion de le remercier.

Nous avons hâte d'ajouter que nous sommes heureux de voir l'honorable maison de MM. Christofle et Cie, si justement renommée, nous suivre, au risque de nous dépasser, dans la voie décorative inaugurée par le Moka-Meia.

Il y a dans leurs efforts même un éloge à notre adresse.

Pour ce qui est de notre orfèvrerie en argent martelé, qui nous a valu en partie notre médaille d'or en 1878, M. Fontenay comprendra que nous ne soyons pas tout à fait de son avis lorsqu'il dit que cette mode ne sera pas appelée à durer longtemps, et il appuie son opinion sur ce fait que la fabrication d'ordre inférieur s'est lancée déjà dans son imitation.

C'est déjà un témoignage flatteur pour nous que cet aveu. Mais nous ne croyons pas, si l'on veut bien nous permettre une comparaison un peu ambitieuse, que les diamants

aient perdu leur valeur depuis leur imitation par des pierres fausses. Il n'y a de notre part ici aucune réclame commerciale. Il s'agit simplement d'une appréciation artistique dans laquelle, ainsi que nous l'avons dit plus haut, nous avons pour nous les encouragements de M. Paul Mantz.

Pour cette argenterie à fond martelé et à dessin polychrome en relief, nous réclamerons la priorité comme pour le Moka-Meia.

Les artistes et les connaisseurs qui, au premier abord, ont donné leur approbation à l'effet artistique résultant d'une décoration discrète et colorée sur un fond dont la richesse et l'uniformité est tempérée par le martelage, prononceront en dernier ressort.

Veuillez, monsieur, ne voir dans cette lettre que l'amour-propre d'auteurs, et en vous priant de l'insérer, nous nous permettons de vous offrir l'assurance de nos sentiments reconnaissants et distingués.

TIFFANY ET Cie.

∴

Paris, 15 avril 1881.

Mon cher Directeur,

Je trouve toutes les observations que contient la lettre qui vous est adressée par MM. Tiffany et Cie très justes, à part un point :

MM. Tiffany et Cie paraissent m'accuser de les avoir oubliés. Je n'avais pas à m'occuper dans le compte rendu de l'exposition de l'*Union*, qui est toute nationale et rien que nationale, des mérites des étrangers. Mais que MM. Tiffany et Cie veuillent bien prendre la peine de lire l'article qui les concerne dans le livre *Diamants et pierres précieuses* auquel j'ai collaboré, ils verront tout le bien que je pense d'eux.

FONTENAY.

AVIS

Une exposition des arts décoratifs, comprenant les œuvres peintes, sculptées, les porcelaines, poteries, émaux, dentelles, tissus, etc., etc., doit s'ouvrir au mois de mai à Londres, 103, New-Bond Street. Elle est organisée par les soins de M. J. Gullick, l'excellent critique d'art du *Daily News* et de l'*Illustrated London News,* sous le haut patronage de S. A. R. la princesse Louise. Les étrangers sont admis à cette exhibition, dont nous recevons trop tard le programme pour le publier dans ce numéro, mais qui ne peut manquer d'intéresser nos artistes et industriels français, qui devront s'adresser pour tous renseignements à M. Gullick ou à son représentant, M. Lassalle, à Londres, à l'adresse ci-dessus.

LA RENAISSANCE EN FRANCE

LES PORTES DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

Le magnifique ouvrage que M. Léon Palustre publie à la librairie Quantin, sous ce titre *la Renaissence en France,* est parvenu à la quatrième livraison, et l'auteur, à mesure qu'il avance dans son travail, en fait mieux comprendre la haute portée, grâce à une érudition prodigieuse, à la nouveauté et à la netteté de ses aperçus. Les savants et les amateurs de l'histoire de l'art, qui connaissent les difficultés de la tâche embrassée par M. Léon Palustre, ne peuvent que lui exprimer leur reconnaissance pour l'inappréciable clarté avec laquelle il résout des problèmes jusqu'à ce jour restés obscurs, pour l'abondance et l'originalité des documents qu'il met en œuvre et pour la magistrale autorité dont il revêt ses démonstrations.

Où sont maintenant les légendes qui rendaient la France presque uniquement tributaire de l'Italie pour la splendide floraison artistique de la Renaissance ? Tous les monuments que l'on attribuait, il y a trente ans, à des Italiens nous ont été successivement restitués, et les recherches des érudits ont fait, à ce point de vue, œuvre patriotique. Le nombre des artistes inconnus qui revoient le jour est véritablement incroyable, et à l'heure qu'il est, on peut se demander comment il se fait qu'ayant entre les mains tous les moyens de se renseigner avec exactitude, on a tant tardé à secouer une préjudiciable ignorance.

Toutefois, malgré les recherches lumineuses et la multitude de monographies publiées dans ces dernières années sur nos origines artistiques, on ne possédait pas d'ouvrage d'ensemble qui coordonnât les renseignements épars. C'est cet ouvrage qu'écrit M. Léon Palustre. Parcourant l'une après l'autre les provinces françaises pour en étudier les monuments d'autrefois, il ne s'attarde pas à les décrire longuement, mais il s'applique surtout à rechercher quel caractère l'art a particulièrement revêtu. Avec un égal soin il étudie l'architecture, la sculpture et la peinture, tout ce qui concerne, en un mot, le grand œuvre et sa décoration. A défaut de fresques, trop peu nombreuses de ce côté des monts, il fait une large place aux vitraux, et quant aux statues, elles jouent un rôle plus important encore que la décoration proprement dite. Il n'est pas jusqu'aux boiseries qui n'entrent dans son cadre et qui ne lui servent à démontrer la merveilleuse science de composition qui semble être une des aptitudes les plus marquées de notre race.

Et ce qui donne encore plus de prix au livre de M. Léon Palustre, c'est qu'en aucun cas il ne s'en tient aux remarques des voyageurs, pas plus qu'aux descriptions suspectes des observateurs locaux qui, trop facilement, se font illusion sur la valeur des monuments

qu'ils ont chaque jour sous les yeux, et n'ont pu généralement, par la comparaison, porter un jugement exact. Sans se laisser arrêter par de longs et coûteux déplacements, il a tout vu par lui-même, contrôlant avec un soin minutieux les assertions de ses prédécesseurs et ne négligeant rien pour donner à ses renseignements le plus haut degré d'exactitude possible. De même, sur ses indications, un habile dessinateur, M. Sadoux, dont l'éloge n'est plus à faire, s'est transporté partout où il y avait un monument à reproduire, une sculpture à figurer. Aussi a-t-il donné à ses compositions une saveur de vérité que l'on n'avait peut-être trouvée nulle part ailleurs jusqu'ici. L'eau-forte que nous publions dans ce numéro de notre revue, d'après les vantaux de la porte de la cathédrale de Beauvais, montre bien toutes les qualités de sa pointe rigoureuse et délicate, qui sait conserver aux monuments qu'elle reproduit l'absolue sincérité des formes et cette patine si douce à l'œil que les siècles donnent aux choses.

Cette porte de l'église de Beauvais, M. Léon Palustre la cite avec raison comme une des plus belles créations de la sculpture française, du temps de François Ier, qui contribua à son érection, ainsi que le rappellent les salamandres couronnées et divers autres motifs de décoration empreints de la plus délicate fantaisie. Ce qui était déjà construit du monument, à cette époque, appartenait entièrement à l'architecture ogivale. Mais, en dépit du désir que pouvaient avoir les constructeurs de la cathédrale de Beauvais de conserver à l'édifice une certaine homogénéité, on laissa au sculpteur des portes, Jean le Pot, une entière liberté. Comment résister d'ailleurs au mouvement qui s'accentuait chaque jour davantage, et n'avait-on pas pour excuse la presque certitude de compter bientôt un chef-d'œuvre de plus? Car Jean le Pot s'était déjà fait connaître par d'admirables sculptures dont il avait doté une autre église de Beauvais, l'église de Saint-Étienne.

Voici en quels termes M. Léon Palustre décrit cette superbe porte, et comment il indique le caractère de l'art nouveau qui se manifestait dans notre pays à cette époque :

« Sans parler des détails, qui atteignent une rare perfection, jamais on n'avait vu jusqu'ici, dans un pareil ouvrage, la science de la composition poussée à un degré aussi surprenant. Partant de ce principe que l'on ne peut accorder une valeur égale à des reliefs placés à des hauteurs différentes et destinés parfois à être vus sous un angle opposé, l'artiste avait gradué habilement sa décoration, couvrant les panneaux inférieurs d'ornements relativement simples et légers, et réservant pour la partie centrale, celle qui se trouvait à la portée de l'œil, les grandes scènes sur lesquelles il désirait attirer l'attention. En cela, quoi qu'on en ait dit, il ne se montrait pas le disciple des Italiens, dont l'invention consiste uniquement à se répéter du haut en bas. Avec une logique et un bon sens bien dignes assurément d'être signalés, il avait compris qu'il ne suffit pas de superposer même une série de chefs-d'œuvre pour produire un effet incontesté; que la judicieuse disposition de l'ensemble est le premier but que l'on doit poursuivre dans toute création raisonnable; que les grandes surfaces ne sauraient être comparées aux petites et qu'une porte, en définitive, demande à n'être pas traitée comme un coffret.

« Les qualités que nous venons d'indiquer, au reste, ne sont pas particulières à Jean le Pot ; elles se retrouvent à un haut degré chez tous les maîtres français, aussi bien à l'époque de la Renaissance que dans les temps antérieurs, chaque fois qu'au lieu de subir une influence étrangère, ils sont appelés à voler de leurs propres ailes. C'est même un des indices les moins contestables sur lesquels on puisse s'appuyer pour établir la part qui

nous revient dans le mouvement artistique du XVIe siècle. Mais nous avons, pour revendiquer entièrement les portes de Beauvais, à faire valoir encore, par exemple, la manière dont est figuré le temple de Jérusalem, dans la scène de gauche, consacrée à la guérison d'un boiteux par le prince des apôtres. Certes, l'école de Fontainebleau n'eût jamais imaginé un pareil retour en arrière et, sans doute, au lieu d'une église gothique avec ouvertures flamboyantes, contreforts, pinacles et galeries à jour, nous contemplerions un édifice plus ou moins emprunté à la vénérable antiquité. »

Après avoir si nettement déterminé le caractère de la porte de la cathédrale de Beauvais, et revendiqué avec tant d'autorité cette belle œuvre pour l'art français, M. Léon Palustre essaye de fixer l'époque exacte de son exécution. En dehors du style, qui ne saurait permettre le doute, n'a-t-on pas les salamandres du roi chevalier? D'après cela, en tenant compte du temps nécessaire pour mener à fin une semblable entreprise, si ces vantaux ne sont pas de l'année 1535, ils n'ont pas dû, selon M. Palustre, être terminés beaucoup plus tard.

V. Ch.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONVOCATION

Le président du Conseil d'administration a l'honneur d'informer les membres sociétaires souscripteurs de l'Union Centrale que l'assemblée générale annuelle de 1881 aura lieu le vendredi 29 avril, au siège de la Société, 3, place Royale, à deux heures précises de l'après-midi.

Ordre du jour :

Rapport du président du Conseil.

Rapport financier.

Rapport de MM. les commissaires de surveillance.

Renouvellement partiel du Conseil d'administration.

Les membres qui ne peuvent assister à l'assemblée sont priés de s'y faire représenter par un tiers, qui doit être lui-même actionnaire, ou envoyer leur pouvoir au siège de l'administration.

***

— La sous-commission du Bois (mobilier) de l'exposition de 1882 a terminé l'étude du projet de cette partie spéciale de l'exposition et doit déposer son rapport prochainement.

***

— L'Union Centrale vient de perdre un des membres de la première heure. M. Gabriel Davioud, architecte, auteur de la fontaine Saint-Michel, des théâtres de la place du Châtelet, des grilles du parc Monceaux, des fontaines des places de la Madeleine, du Théâtre-Français, et du Trocadéro, a été enlevé prématurément à sa famille, à ses amis et à ses collaborateurs. M. Davioud faisait partie, dès l'année 1864, de l'Union

Centrale et il a été président de la commission consultative pendant plusieurs sessions. C'est à lui qu'avait été confiée l'exécution du tombeau de l'homme qui le premier avait conçu l'œuvre de notre Société, notre cher et regretté Klagmann.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de février 1881

Inventaire général des œuvres d'art du département de la Seine dressé par le service des Beaux-Arts, tome second : Arrondissement de Sceaux. 1. vol. in-8°. Paris, Chaix, 1880. — Don du préfet de la Seine.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de mars 1881.

1° *Le Magasin de meubles*, journal d'ameublement par V. Quétin, une livraison contenant huit planches coloriées. — Don de l'auteur.

2° Un lot de brochures. — Don de M. E. André.

3° *La maison de Roland*, souvenir des Cévennes, par J. Bonnet. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1880. — Don de M. E. André.

4° Photographies des tableaux composant la collection de M. E. André. — Don de M. E. André.

***

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de février 1881 :

Sculpteurs	100
Peintres	62
Dessinateurs	62
Décorateurs	45
Graveurs	11
Ciseleurs	27
Architectes	18
Bijoutiers	7
Ébénistes	5
Lithographes	2
Divers	68
Total	407

Dont 133 le jour et 274 le soir. — 607 ouvrages ont été consultés.

BIBLIOGRAPHIE

The American Art Review. — Revue mensuelle dont le premier numéro date de novembre 1879. Chaque numéro comprend environ cinquante pages in-4° avec un grand nombre de gravures dans le texte et hors texte. — Edité par MM. Estes et Lauriat. — Paris, Em. Terquem, dépositaire, 15, boulevard Saint-Martin. — 60 fr. par an.

La France croit facilement avoir le monopole de l'art et notre chauvinisme s'est réfugié dans ces derniers retranchements. Heureusement, cela est encore une vérité et, comme nous sommes Français, nous espérons qu'il en sera toujours ainsi. Mais prenons garde à ce qui se passe autour de nous, et ne nous exposons pas à de douloureux réveils. Autrefois, il n'y a, même pas encore bien longtemps, l'étranger nous prenait nos artistes. Il leur offrait beaucoup d'argent s'ils voulaient venir travailler chez lui, et beaucoup cédaient. Mais, transplantée dans un milieu inusité, leur imagination se fatiguait rapidement; isolé dans un monde antiartistique, elle ne trouvait plus dans les comparaisons et les frottements de chaque jour les inspirations nécessaires et, au bout de quelques années, les oiseaux envolés revenaient au nid. Maintenant les choses ont changé. Des milieux artistiques se sont créés à l'étranger comme chez nous; il y est né des artistes sur place qui n'ont déjà presque plus besoin d'emprunter à la France des idées et des modèles.

Et comment en serait-il autrement ? Les questions artistiques sont, en Allemagne, en Angleterre, en Amérique, l'objet de la sollicitude du gouvernement ; les particuliers n'ont qu'à suivre l'impulsion donnée. Les Instituts, les écoles d'art, les subventions accordées développent partout l'amour de ces études et le goût du travail tranquille se répand de plus en plus dans un public qui préfère la lecture des revues, grandes ou petites, et la copie des modèles aux discussions irritantes de la politique quotidienne.

La revue américaine dont nous rendons compte vient d'achever sa première année d'existence, et elle est florissante et prospère. Elle a pu se créer tout d'une pièce avec des artistes américains, et le prospectus n'en annonçait dès le début pas moins

1. *L'Amérique du Nord pittoresque.* Un vol. in-4 Paris, Quantin, éditeur.

d'une trentaine... qui ont tenu leurs promesses. N'avons-nous pas pu juger l'an dernier, par une traduction française, de ces merveilleuses gravures, composées et exécutées par des artistes américains, et qui laissent bien loin derrière elles tout ce que la librairie française a encore produit dans ce genre ?

L'*American Art Review* a la prétention d'être universelle, moderne et archéologique. C'est peut-être un peu beaucoup embrasser. En tout cas elle n'est point exclusive et, dès son premier numéro, elle consacre un article à notre grand Barye. Cet article est bien succinct, il est illustré de six gravures sur bois qui sont admirales. D'ailleurs la gravure sur bois est le triomphe des artistes américains. L'eau-forte est généralement inférieure, ou trop impresionniste ou trop dans le genre vieilli de la taille-douce à la manière allemande. Mais les efforts sont constants et les progrès visibles. Cette revue s'applique surtout à donner des eaux-fortes qui soient à la fois des compositions de l'artiste. Ce système est excellent. La photogravure suffit presque toujours aux reproductions, et il serait à désirer que nos aquafortistes s'appliquassent à exprimer leurs propres pensées sur le cuivre plutôt que de s'en tenir à y traduire celles des autres.

Les divers projets pour le *Monument de Washington* témoignent d'une imagination puissante et qui n'a rien de déréglé, et l'article de M. Henri Van Brunt, dans les nos 1 et 2, est plein d'intérêt. Nous signalons, dans le n° 3, une remarquable eau-forte de Stephen J. Ferris et plusieurs autres de divers artistes dans les numéros qui suivent.

Une histoire de la gravure sur bois en Amérique montre avec quelle rapidité les progrès les plus étonnants se sont accomplis; elle se termine, dans le n° 11, par un portrait du célèbre historien William-Cullien Bryant, qui est absolument étonnant.

Quant à l'exécution matérielle de cette revue, elle est parfaite. La typographie a atteint aux Etats-Unis son dernier degré de perfection. Nous avons vu les mêmes clichés tirés sur des presses françaises et américaines, et qui donnaient un effet bien supérieur sur ces dernières. Est-ce l'encre qui est plus brillante, est-ce le papier qui est de meilleure pâte, est-ce habileté plus grande de l'ouvrier? C'est tout cela à la fois. La librairie anglaise et américaine est puissante et riche; comme les éditeurs sont largement récompensés de leurs efforts, ils peuvent consacrer des sommes importantes à l'établissement de leurs éditions.

En résumé, l'*American Art Review* a pris, du premier coup, un rang important parmi les grandes publications artistiques, et nous ne saurions trop en recommander l'examen aux amateurs français qui ne bornent point leur horizon à ce qui se passe dans notre pays.

FIN DU PREMIER VOLUME

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Introduction, par le marquis de Chennevières 1
Exposition des dessins de Viollet-le-Duc au musée de Cluny, par Chipiez 6
Correspondance d'Allemagne : étude sur l'art décoratif dans ce pays; par Adolphe Rosenberg 10
La réouverture du musée des arts décoratifs, par Victor Champier 15
Chronique 18
Bulletins de l'Union centrale et du musée des arts décoratifs 22
Bibliographie : *l'Année artistique*, de M. Victor Champier, etc. 32

Exposition des œuvres de Viollet-le-Duc (*suite*), par Chipiez 33
Le concours de la manufacture nationale de Sèvres, par Louvrier de Lajolais 41
La collection de M. Paul Gasnault (céramique et verrerie), I, par Édouard Garnier . . 44
Chronique française et étrangère 55
Bulletin de l'Union centrale et du musée des arts décoratifs 58

Les maîtres décorateurs : M. P.-V. Galland, par Georges Duplessis 49
L'exposition des dessins de décoration des maîtres anciens au musée des arts décoratifs, par Arthur Baignières 61
La manufacture de Sèvres et un récent arrêté sur les porcelaines de rebut, par Édouard Garnier 66
Chronique française et étrangère 71
Bulletin de l'Union centrale et du musée des arts décoratifs 74
Bibliographie : Les figurines en terre cuite d'Athènes, etc., par Ed. G. 75

Ouverture de l'exposition de l'Union centrale, au palais des Champs-Élysées, *Lettre de M. Josse*, I. 97
La collection de M. Paul Gasnault (céramique et verrerie) *(suite)*, par Édouard Garnier. 105
La distribution des prix à l'École nationale des arts décoratifs : discours de MM. L. de Ronchaud et A. Louvrier de Lajolais 115
Jean-Nicolas Servandoni, peintre, architecte, ordonnateur de fêtes publiques, par Henry de Chennevières 122
Bulletin de l'Union centrale 127

Pages.

Bibliographie : Code de la propriété industrielle. 128
Exposition de tableaux anciens d'ornements au musée des arts décoratifs, par M. Paul Gasnault. 129
Sixième exposition de l'Union centrale : *le fer*, par Georges Bénédite. 137
Les Arts décoratifs chez les Polonais, I, par J. Gorgolewski 146
Chronique 156
Bulletin de l'Union centrale. 158
Bibliographie : Viollet-le-Duc et son œuvre, par M. C. Sauvageot. 160

Sixième exposition de l'Union centrale : *le cuivre et le bronze*, par Georges Bénédite. . . . 161
Jean-Nicolas Servandoni, ordonnateur de fêtes publiques (*suite*), par Henry de Chennevières. 170
Les Arts décoratifs chez les Polonais, II, par J. Gorgolewski. 177
Correspondance de Belgique : les fêtes du cinquantenaire ; l'exposition d'art rétrospectif, par Jean Verbekere. 185
Bulletin de l'Union centrale 191

Sixième exposition de l'Union centrale : *l'argent*, par Eugène Fontenay. 193
La peinture sur lave ; son emploi dans la décoration des maisons et des édifices, par Edouard Garnier. 210
La législation du bâtiment, par E. Mulle. 217
Chronique. 220
Bulletin de l'Union centrale. 221
Bibliographie par V. Ch. : *la Reliure française*. 222

Documents concernant l'organisation de la sixième exposition de l'Union centrale.

Membres des commissions d'administration, de patronage, consultative. 227
Considérations générales sur l'ensemble des expositions organisées en 1880, par les soins de l'Union centrale, par M. Paul Mantz. 229
Rapports de la commission consultative, par MM. P. Lorain, Eugène Muntz, Louvrier de Lajolais. 233
Liste des membres des comités d'initiative. 242
Règlement de l'exposition. 252
Concours spéciaux du métal. 266
Musée rétrospectif du métal. 269
Concours des récompenses : rapports de M. Bouilhet ; avis de la commission ; choix d'une plaquette ; jugement. 271
Reproduction de la plaquette et du diplôme. 272
Rapports des Jurys, par M. Edmond About. 281
— par M. Paul Mantz. 284
— par M. Corroyer. 302
— par M. René Ménard. 304
Rapports sur les concours spéciaux du métal, par M. Edmond About. 281
— — par M. Eug. Fontenay. 327

Pages.

Rapports sur les concours spéciaux du métal, par M. CORROYER. 328
— — par M. René MÉNARD. 329
Distribution des récompenses; compte rendu de la cérémonie, discours de M. le Ministre de la marine, de M. Ed. ANDRÉ, de M. le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, de M. H. BOUILHET.
Rapports de MM. J.-J. GUIFFREY et RACINET. 331
Liste des récompenses. 362

Sixième exposition de l'Union centrale : *le cuivre et le bronze* (suite), par Georges BÉNÉDITE. 381
Exposition de l'Union centrale : *la joaillerie*, lettre de M. JOSSE. 393
Jean-Nicolas Servandoni, (*suite*) par Henry DE CHENNEVIÈRES. 403
Bulletin de l'Union centrale et du musée des arts décoratifs. 407
Bibliographie : *la Vie privée des anciens*, de M. René MENARD. — *Ornements d'industrie domestique en Galicie*. 411

Exposition de l'Union centrale, lettre de M. JOSSE : *la joaillerie* (suite). 413
Le Musée de South-Kensington, par VILLARS. 424
Jean-Nicolas Servandoni (*fin*), par Henry DE CHENNEVIÈRES. 429
Notes sur l'orfèvrerie française, par J.-J. GUIFFREY. 436
Bulletins de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs. 440
Bibliographie, par V. CH. : *Diamants et pierres précieuses*. 443

APPENDICE : l'*Exposition rétrospective du métal*, par Germain BAPST. 447

Les maîtres décorateurs : M. Lechevallier-Chevignard, par Georges DUPLESSIS. 481
La décoration murale à Pompéi, par P. RIOUX-MAILLOU. 494
Bulletins de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs. 505

La manufacture nationale de Beauvais, par GERSPACH. 513
L'art de la soie à Lyon sous Louis XIII, par P. BROSSARD, conservateur du Musée d'art et d'industrie de Lyon. 522
Chronique 533
Correspondance : M. Tiffany à M. Fontenay. 538
La Renaissance en France et les portes de la cathédrale de Beauvais, par V. CH. 540
Bulletin de l'Union centrale. 542
Bibliographie : *The american Review*. 543

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

AVIS AU RELIEUR.

Les planches hors texte doivent être placées EN REGARD des pages indiquées par la table ci-contre.

Le relieur devra faire attention à l'erreur de pagination qui va de la feuille 5 (page 64) à la feuille 6 (page 65). Une même pagination ayant été donnée à la feuille 4 et à la feuille 5, on a repris le chiffre normal à la feuille 7 (page 97). Trois planches se trouvent comprises dans l'intervalle de cette fausse pagination. Afin que le relieur ne puisse se tromper sur leur place exacte, nous avons indiqué dans la table des planches hors texte, ci-contre, en même temps que le chiffre de la page, le chiffre de la feuille.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

FERRONNERIE. — Composition et dessin de Viollet-le-Duc. 9

BOIS SCULPTÉ. — Bois de l'époque de la Renaissance, appartenant au Musée des arts décoratifs. — Bois du XVIe siècle, appartenant à M. Dupont-Auberville. 16

FERRONNERIE. — Composition et dessin de Viollet-le-Duc pour une des portes de l'église de Vézelay 38

PORCELAINE DE CHINE (famille verte). — Assiettes, plats, etc., de la collection de M. Paul Gasnault, achetée par le Musée de Limoges. 46

PORCELAINE DE CHINE (famille verte). — Théières, vase, de la collection de M. Paul Gasnault, achetée par le Musée de Limoges. 48

MOBILIER. — Modèles de pendules; dessins de J.-A. Meissonnier (1695-1750), appartenant à M. Lesoufacher (Exposition du Musée des arts décoratifs) 64

PEINTURE DÉCORATIVE. — Plafond pour le cabinet des collections de Mme de Cassin, composé et exécuté par M. P.-V. Galland (1880). . . . . [*feuille* 5]. 56

MOBILIER. — Psyché de l'impératrice Marie-Louise, composition et dessin de Prud'hon (XVIIIe siècle). . . . . [*feuille* 5]. 64

MOBILIER. — Modèle de flambeaux, par P.-P. Prudhon (XVIIIe siècle). . . . . [*feuille* 6]. 65

Verreries orientales appartenant au Musée de Limoges (collection de M. Paul Gasnault). . . 112

LA DÉCORATION DES FÊTES (XVIIIe siècle). — Trône construit pour le roi et la reine le 29 août 1739, à l'occasion de la fête donnée par la ville de Paris. 126

Modèle de porte en serrurerie, par Lalonde (XVIIIe siècle). 136

Pages

MÉTAL. — Bouclier en fer repoussé, ciselé et damasquiné d'or, travail italien du XVIIIe siècle, collection de M. Stein. 142

BOIS SCULPTÉ. — Devant de coffret (XVIe siècle). — Collection Dupont-Auberville. 160

MÉTAL. — Coqs de montres en cuivre repercé et ciselé (XVIIe et XVIIIe siècles). Collection de M. Renucci. 162

BRONZE. — Gardes et bouts de sabres, manches de couteaux et agrafes. — Travail japonais. Collection de M. de Montefiore. 164

MÉTAL. — Porte de tabernacle en bronze doré (XVIIe siècle. — Collection de M. Antiq. . 166

ARMES. — Détails de batteries et de sous-gardes de fusil aux armes d'Orléans. Dessin de Claude Gillot (1673-1728). Collection de M. Bérard. 192

MÉTAL. — Pendule, flambeau en bronze doré (XVIIIe siècle), collection de M. Dutuit ; — flambeau en argent, par Germain ; collection de M. Eudel. 204

CÉRAMIQUE. — Composition et dessin de M. F. Bracquemond, pour la décoration d'un service en faïence. 216

MÉTAL. — Cafetière exécutée par MM. Brœck, Trotte, Heintz et Rose ; grand prix de l'Union centrale en 1880. 322

BRONZE et FER. — Dessus de coffret italien (XVIe siècle), collection de M. Bischoffsheim. — Panneau d'un coffret français (XVIe siècle), en fer repoussé, damasquiné d'or. Collection Delaherche. 382

BRONZE. — Applique en bronze doré et ciselé par Gouthière ; collection de M. Delaherche. 386

ORFÈVRERIE. — Coupe à couvercle : composition et dessin de Peter Holtswiller (XVIe siècle). Collection de M. Bérard. 412

PEINTURE DÉCORATIVE. — Peintures à fresque, exécutées au *South-Kensington Museum*, par sir F. Leighton. 428

MÉTAL. — Vase en bronze chinois (collection de M. Lansyer). 449

Pendule et flambeau Louis XVI ; flambeau Louis XV (collection de Mlle Grandjean). 476

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Nielles composés par M. Lechevallier-Chevignard pour le panneau du lambris dans le grand salon du château de Saint-Roch. 486

Milieu de panneau de porte au grand salon du château de Saint-Roch, composé par M. Lechevallier-Chevignard. 486

Pages.

VITRAUX. — Projet de vitrail pour la cathédrale d'Orléans, par M. Lechevallier-Chevignard, présenté au concours des vitraux de Jeanne d'Arc, par G. Bardon, verrier (1879). . . 490

ILLUSTRATION DES LIVRES. — Composition de M. Lechevallier-Chevignard pour le frontispice de l'*Oraison funèbre du Grand Condé*. 492

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Panneau d'ornement, dessin de Gilles-Paul Cauvet (1731-1788). Collection de M. Destailleurs. 513

SCULPTURE. — Vantaux de la porte méridionale de la cathédrale de Beauvais (XVIe siècle).. 540

FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00595 1088